

مجموعه مقاله ها و گفت و گوها

همایش راهکارهای برگردان مفاهیم معنوی به فیلمنامه

محمدصادق دهقان، رقیه چاوشی

بسم الله الرحمن الرحیم

راهکارهای برگردان مفاهیم معنوی به فیلم نامه (مجموعه مقاله ها و گفت وگوها)

نویسنده:

مرکز پژوهشهای اسلامی صدا و سیما

ناشر چاپی:

مرکز پژوهشهای اسلامی صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

ناشر دیجیتالی:

مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه اصفهان

فهرست

راهکارهای برگردان مفاهیم معنوی به فیلم نامه (مجموعه مقاله ها و گفت وگوها)

مشخصات کتاب

سرشناسه: راهکارهای برگردان مفاهیم معنوی به فیلم نامه (نخستین: ۱۳۸۹: قم)

عنوان و نام پدیدآور: ویژه نامه راهکارهای برگردان مفاهیم معنوی به فیلم نامه/ ویراستاران محمدصادق دهقان، رقیه چاووشی؛ تهیه کننده مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما.

مشخصات نشر: قم: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، مرکز پژوهش های اسلامی، ۱۳۹۰.

مشخصات ظاهری: ۳۸۴ ص.

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۵۱۴-۲۰۹-۲

وضعیت فهرست نویسی: فیپا

موضوع: سینما -- جنبه های مذهبی -- کنگره ها

موضوع: فیلم نامه نویسی -- کنگره ها

شناسه افزوده: دهقان، محمدصادق، ویراستار

شناسه افزوده: چاووشی، رقیه، ویراستار

شناسه افزوده: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران. مرکز پژوهش های اسلامی

رده بندی کنگره:۱۳۸۹ ۸۴ه / ۱۹۹۴ PN

رده بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳

شماره کتابشناسی ملی: ۲۵۴۲۷۶۷

ص: ۱

پیش گفتار

پیش گفتار

بی شک، یکی از چالش های امروزی جامعه ما, ضعف نظریه پردازی در ابعاد مختلف نظام فرهنگی مبتنی بر آموزه های دینی

از جمله کـاستی در تفسـیر هنر دینی است. این کاستی ها موجب شـده است تا متولیان بخش فرهنگی جامعه به ویژه در عرصـه های سینما, تئاتر و داستان نویسی به درستی نتوانند هنر این مرز و بوم را در راستای اهداف بلند انقلاب اسلامی راهبری کنند.

این کاستی در حوزه سـینما به دلیل تأثیر شـگرفی که این رسانه داشـته است، بیشتر به چشم آمـده و تاکنون تلاش های فراوانی نیز برای جبران این کاستی انجام شده است.

مرکز پژوهش های اسـلامی صـدا وسـیما به عنوان یکی از بخش های پژوهشـی صدا و سـیمای جمهوری اسـلامی ایران تلاش کرده است فعـالیت هـایی را در این زمینه سامان دهـد که از جمله این فعالیت ها، برپایی همایش «راه کارهای برگردان مفاهیم معنوی به فیلم نامه» است.

در این همایش تلاش شـد با گرد هم آوردن صاحب نظران و پژوهشـگران با دیـدگاه های متفاوت و آماده سازی بستری برای بیان نظرهایشان، زمینه انتقال نظرگاه های متفاوت بر محور فیلم نامه دینی فراهم شود. در این میان، یادآوری دو نکته ضـرورت دارد:

۱. در این همـایش بر «برگردان مفـاهیم معنوی» و نه صـرفاً دینی تأکیـد شـد تـا بـا پرهیز از بحث و جـدل های بی پایان درباره درسـتی یـا نـادرستی ترکیب «سـینمای دینی» یـا «فیلم نـامه دینی» بر ارائه راه کارهـای علمی تمرکز شود. خواننـده محترم نیز با نگاهی گذرا به عنوان مقاله های این مجموعه اذعان خواهد کرد که همایش در این زمینه موفق عمل کرده است.

۲. در عنوان همـایش به جای «سـینمای دینی» بر «فیلم نامه دینی» تأکیـد شـد؛ چون فیلم نامه، یکی از مهم ترین و تعیین کننـده ترین عنصـر در ساخت و جهت دهی معنایی یک فیلم به شمار می رود. به همین دلیل، این نظر مفروض گرفته شد که اگر فیلم نامه دینی داشته باشیم، به احتمال قوی، فیلم نامه دینی هم خواهیم داشت.

اکنون آنچه پیش روی خوانندگان محترم، مقاله ها, سـخنرانی ها و گفتگوهایی است که در متن و پیرامون همایش مطرح شده است. خواننـده محترم بـا مروری بر این کتاب قرار دارد، درخواهـد یافت که این مجموعه، گستره و چشـماندازی از زمینه های مورد بحث را نشان داده است. امید است ره آورد این تلاش ها، اعتلای هنر دینی در این مرز و بوم باشد.

خود را هنرمند بدانید، نه بازیگر

خود را هنرمند بدانید، نه بازیگر

(حضرت آیت الله جوادی آملی

مسئله سینما در جایی متولد شد که هم با پای کوتاه خلق شد، هم با پایه کوتاه؛ یعنی در دیار غرب، این فیلم سازی، این سینما

بازی و مانند آن از همان اول، کودکانه به دنیا آمد و یک چهارپایه کوتاهی زیر آن بود که توان رشد ندارد. نشان کودکی آن است که هنوز متأسفانه از هنرمندان به عنوان بازیگران یاد می کنند. این کار شریف انسانی شده بازی برای اینکه این کودکانه است و چون کودکانه است، جز بازی چیز دیگری نیست. اولین کاری که آقایان انجام می دهید، این واژه را از هنر دور کنید. این هنر را تقدیس کنید؛ چون جا برای بازی نیست. خداوند سبحان فرمود: نه ما بازیگریم، نه جهان، جهان بازی است «و ما کنا لاعبین». این اصل اول است.

سینما در آنجا که متولد شد، با پای کوتاه متولد شد. چهارپایه کوتاهی هم زیرش هست. پس سقفش تا خیال است. آنچه از خیال بگذرد، در سینما و فیلم مطرح نیست. این مطلب اول است.

اولین راه تطهیر و شست وشوی فن شریف آن است که از هنر پایین تر نیاییم و نام بازیگری را حذف کنیم.

ص: ۴

مطلب دوم آن است که همه علما و دانشمندان، معقول را متخیل می کنند، بعد متخیل را محسوس. روش تمام کارهای علمی این است. طبیبی مثل زکریای رازی یا فیلسوفانی مثل بوعلی و فارابی یا عارفی مثل سید حیدر آملی، یک مطلب ملکوتی عمیق را در جان خود دارند. اگر بخواهند آن را بیان کنند، یا به فارسی یا به تازی، یک مقدمه و چند فصل و نتیجه برای آن ذکر می کنند. وقتی این را در حوزه خیال ترسیم و مهندسی و نقشه برداری کردند، آن وقت دهان باز می کنند و به عنوان تدریس، درس می گویند یا دست به قلم می برند و تألیفی می نویسند. همه دانشمندان، اگر بخواهند معقول را محسوس کنند و به گوش یا چشم برسانند، از رهگذر خیال می رسانند. این کار، همیشگی است و در قوس صعود، اگر شاگرد بخواهد استاد بشود (اگر می خواهد همیشه عمرش، شاگرد بماند که می ماند)، این محسوس را متخیل می کند. سپس آن متخیل را معقول می کند و می شود حکیم. اگر در همان محدوده خیال بود و برای ثمره، درس خواند، دیگر استاد نخواهد شد. او همان محفوظات را در حوزه خیال دسته بندی می کند و در سر امتحان می گوید و تمام می شود، این از حس به خیال و از خیال به حس. سعی صفا و مروه اش همین است. اینکه نمی آید محفوظات را سر کلاس درس بگوید، اگر بگوید، مجتهدپرور که نیست؛ این معقول را چه فارسی، چه تازی برای او فرق نمی کند، چه عبری و چه غیر عبری.

زید بن ثابت می گوید وجود مبارک رسول گرامی اسلام به من دستور داد بروم لغت یهودی ها و سریانی ها را خوب یاد بگیرم تا نامه هایی که یهودیان برای پیامبر می نویسند، بخوانم و جواب نامه هایی را که حضرت دستور می دهد و املا می کند، من به زبان سریانی بنویسم و به آنها منتقل کنم. زبان روز را یاد گرفتن جزو دستورهای اسلامی است؛ معقول را متخیل کردن و

ص: ۵

متخیل را محسوس کردن کار رهبران فکری است. محسوس را متخیل کردن و همین جا، جا نزدن، جامد نبودن، راکد نبودن و بالا رفتن، کار رهروانی است که می خواهند به مقام علمی برسند، نه ثمره بگیرند.

مطالب بعدی این است که نه تنها در حوزه های علمی و دانشگاه، بلکه در کتاب ها و ادبیات اخلاقی هم همین طور بود. کلیله و دمنه از همین گونه است که هم به فارسی و به عربی و به زبان های دیگر ترجمه شده. یک گاو بود و یک گوسفند بود و یک شیر همه بود که اول اتحاد اینها را به هم زد و بعد هر سه اینها را درید. آن بزرگوار که کتاب کلیله و دمنه را نوشت، مطلب معقول را متخیل کرد، بعد به صورت گاو و گوسفند درآورد؛ این همیشه بوده. سرّ ماندگاری کلیله و دمنه که در بین ما ایرانی ها و چه در بین عرب زبان ها که ترجمه شده است، همین است که توانست مطلب جان داری را که بالغ است، کودک نیست و قد رشید و بلندی دارد، عرضه کند.

یک سری از کتاب ها هست که قبل از خود مؤلف می میرد، چنان که بعضی ها قبل از اینکه جنازه های افقی بشوند، جنازه های عمودی هستند. حضرت امیر یک بیان نورانی دارد که در آن می فرماید: یک عده صورتشان، صورت انسان است: «و القلبُ قَلبُ حَیوانٍ و ذالکَ میّتُ الاحیاء.» این آقا یک جنازه عمودی است. بعد از اینکه قلبش ایستاد، جنازه افقی می شود که نمازش را می خوانند و دفن می کنند. این انسان نیست، بلکه حیوانی است که از نظر انسانی مرده است. این چون نمی داند مرگ از پوست به درآمدن است، نه پوسیدن، برای او حل نشده که «الموت ما هو؟» پس خیال می کند که انسان می میرد و می پوسد. دین آمده است به او بگوید تو که مُردی، از پوست به درآمدی و ابدی هستی؛ نه گم می شوی و نه تو را گم می کنند و نه انسان می پوسد. اگر برای او ثابت شد که مرگ، از پوست به درآمدن است، نه

ص: ۶

پوسیدن و اگر برای او ثابت شد که انسان، ابدی است، به فکر ابدیت خویش است. اگر به فکر ابدی خویش می افتد، باید کالای ابدی تهیه کند؛ چون نمی پوسد و نمی میرد. آن حق است و صدق است و خیر.

بنابراین، از دیرزمان در ادبیات ما بود که معقول را متخیل و متخیل را محسوس کنند، ولی سینما که از غرب متولد شده، اصولاً پاکوتاه متولد شده است و اگر ایمان اسلامی بتواند او را به اندازه انسانی رشد بدهد، این تولید یک فن است، نه تولید یک فیلم؛ یک علمی را زنده کرده، خیلی کار کرده است. اگر ایران اسلامی بتواند سینما را زنده کند، در وهله اول واژه بازی را طرد می کند. ما بازیگر نداریم، خردمندانند، هنرمندانند و حقیقتی را درک می کنند و حقیقتی را عرضه می کنند. دوم اینکه مطالب عقلی را خوب درک می کنند و هنر در این است که انسان بتواند معقول را متخیل کند. با درس خواندن و بحث کردن، نیمی از قضیه حل است، مثل سرایندگی و شاعر شدن. ذوق اینکه بتواند آن عقلی را خیالی کند، با درس و بحث حوزه و دانشگاه حاصل نمی شود، مثل اینکه سالیان متوالی درس بخواند، نظامی گنجوی، حافظ و سعدی نمی شود. آن ذوق سرایندگی چیز دیگری است که در همه نیست. انسان هر چه مشاطی گری بکند، یوسف نمی شود؛ چون آن یک چیز دیگر است. اگر درس بخواند که هنرمند بشود، نمی شود؛ مثل اینکه درس بخواند که شاعر بشود، این نیست. ممکن است شعر حفظ بکند و در میز مشاعره بنشیند، ولی اینکه بتواند طبع روانی داشته باشد تا همه جذب بشوند، چنین نیست. پس کسی با مشاطه گری، یوسف نمی شود؛ با حفظ شعر، کسی سعدی و حافظ نمی شود؛ با بازی درآوردن، کسی هنرمند نمی شود، بلکه خلاقیتی لازم است که بتواند آن معارف عقلی را به صورت خیال درآورد؛ همان کاری که کلیله و دمنه کرده، منتها در سطح بالاتر که هزار سال بالاتر از اوست.

ص: ۷

مطلب بعدی آن است که ۲۶ ماده ای را که در این همایش داشتید، مرور کردم. اول اینکه دینی بودن یک مطلب، تخصصی است که نشان دهد چه مطلبی دینی هست و چه مطلبی دینی نیست، ولی دینی بودن بسیاری از مطالب، روشن و شفاف است؛ حق بودن، صدق بودن، امین بودن، پاک بودن، چیزهای روشن و شفاهی است. همین طهارت روح را انسان باید درون داستانی بیان بکند. مگر کتاب کلیله و دمنه مطالب عقلی و فلسفی را بیان کرده است؟ بیان کردند یک شیری بود و یک گاوی بود و گوسفندی بود. برای اینکه هر سه را ببلعد، بین هر سه اختلاف انداخت و اتحاد را از اینها گرفت و تک تک اینها را خورد. این به طور یقین، دینی است. حفظ وحدت، حفظ انسجام جامعه و پرهیز از اختلاف، مسائلی است که انسان بر انجام آنها توانایی دارد و همواره یک چیز روشن و شفافی است. حالا که بخواهد آیه قرآنی را به صورت قصه ای نظیر فیلم حضرت یوسف یا فیلم وجود مبارک پیامبر اکرم صلی الله علیه و آله یا داستان حضرت علی علیه السلام در بیاورد، این کارها البته تخصص دینی می خواهد، ولی بسیاری از مسائل اخلاقی هستند که برای ما شفاف و روشن است. برای مثال، انسان حرفی نزند که دیگری به بی راهه برود یا راه فرد دیگری را ببندد یا رومیزی و زیر میزی نگیرد. بیان نورانی حضرت علی علیه السلام را که می گوید رشوه، لجن است، می تواند بگوید. ما همچنین باور نکردیم که گناه بدبوست و بویش یک وقتی درمی آید، خیال می کردیم که افسانه است. در روایتی از حضرت علی علیه السلام هست که آن بزرگوار به کسی که زیر لباسش به عنوان رشوه، حلوای شیرین آورده بود، فرمود: اگر صدقه باشد، به ما نمی رسد و اگر قصد رشوه داری (مختبطٌ انت)، مگر دیوانه ای؟ رشوه، سم است و بوی بد دارد و بالاخره انسان را رسوا می کند. ما خیال می کنیم رسوایی زیرمیزی و رومیزی این است که بعد از دو سال، یک کسی

ص: ۸

در روزنامه بنویسد و انسان رسوا بشود؛ این نیست. اگر کسی یک مشت زباله را در جیب دارد، بالاخره اگر قایم هم کند، بویش درمی آید. ما باید باور کنیم این رومیزی و زیرمیزی و به عنوان رشوه، زباله است.

گوشه ای از این حرف ها در سریال حضرت یوسف گذشت. خود یوسف در مصر، پیراهنش را به یک مسئول داد و گفت پیش پدرم ببر که چشم نابینایش بینا می شود. گفته اند فاصله مصر و کنعان هم هشتاد فرسخ هست. تا از دروازه مصر حرکت کردند، یعقوب بوی یوسف را استشمام کرد. با جمله اسمیه گفت: «انی لاجد ریح یوسف لولا ان تقندون.» این بو شنیدن یعنی چه؟ آیا این افسانه است؟

همان گونه که چشم ظاهری، گوش ظاهری و یک شامه ظاهری داریم، وقتی خوابیدیم، چیزهایی را می بینیم، می شنویم و استشمام می کنیم. آنان که پر بخورند، در فضای خودشان خواب می بینند؟ آنان که ملکوتی اندیش هستند، خواب بیرونی می بینند. رؤیای صادقه حق است. ما با کدام بدن مسافرت می کنیم؟ کسی که غذای طیب و طاهر خورده، کم خورده، با عبادت خوابیده، خواب می بیند که حرم رفته یا مشهد رفته و فلان جا، مشکل کسی را حل کرده است. این بدن در بستر است. پس با کدام بدن مسافرت کرده است؟ همه ما در مدت عمرمان یا خواب صادقه دیدیم یا رؤیای صادقه دیگری را شنیدیم. موقعی که این بدن پوسید، با آن بدن، زنده هستیم که همه ما آن بدن را تجربه کردیم. آن بدن به فاصله هشتاد فرسخی هم بو

استشمام می کند، هم می بیند و هم به طرفه العینی می رود. کسی که خواب دیده به مشهد مشرّف شده است، خودش را در مشهد می بیند، در نجف یا غرب و شرق می بیند، ما با او زنده هستیم. این نموداری از ما است که بعد از مرگ همانیم.

مرحوم کلینی نقل می کند که بشر اولی می خوابید، ولی خواب نمی دید. انبیا

ص: ۹

می گفتند که بعد از مرگ خبری هست، اطاعت کنید، بی راهه نروید و راه کسی را نبندید و خلاف نکنید. آنها می گفتند اگر ما دستور خداوند و پیامبر را گوش بدهیم، چه می شود؟ می گفتند بهشتی هست، جهنمی هست، حسابی است، کتابی هست. اینها انکارشان بیشتر می شد و می گفتند انسان که می میرد، می پوسد و تمام می شود. مرده های قبرستان برنگشته اند و برنمی گردند. کم کم خدا، رؤیا را نصیب اینها کرد. اینها آمدند پیش انبیا و گفتند: اینها چیست که وقتی خوابیدیم، خواب می بینیم. انبیا فرمودند: اینها نمونه هایی از چیزهایی است که ما به شما می گوییم. اگر این بدن لاشه شد و به خاک سپردند، با آن بدن محشور هستید و اگر گفتند قبر و برزخ، این لاشه نیست. کم کم اینها فهمیدند که حسابی و کتابی هست. اگر این شد، ما با آن شامه استشمام می کنیم.

حضرت علی علیه السلام فرمود: این لجنی که آوردی، خیلی بدبوست. حضرت وقتی می فرماید: «لو کشفت غطا ما الزدت یقینا»، بو را هم استشمام می کند. فرمود: آنچه در لباس داری؛ یعنی حلوای شیرین، بگویم مثال چیست؟ سپس فرمود: اگر غذایی را یک مار بزرگ (افعی) بخورد، دوباره بالا بیاورد، بالاآورده این افعی را کسی خمیر کند، آیا هیچ آدم عاقلی رغبت می کند به این لب بزند؟ گفت: نه. گفت: آنچه تو زیر لباس داری، همین است. انسان، بالاآورده خودش را نمی خورد، چه برسد به بالا آورده مار که دو بار از مسیر افعی گذشته است. معنای رشوه همین است. اینکه شما می بینید مفاسد اقتصادی و مشکلات اقتصادی دامن گیر فلان کشور شد و بالاخره به جایی هم نرسید، همین است. با لجن نمی شود کشور را اداره کرد و هنر می تواند این را بیان کند، کاملاً می تواند بیان کند. دینی بودن این مسائل هم آسان است و تخصص نمی خواهد. انسان چند سال درس بخواند تا بفهمد که باطن رشوه، لجن است یا نه؟ اینها چیزهای روشنی است. مطالب عمیق فلسفی و

ص: ۱۰

فقهی که لازم نیست در فیلم ها بیاید، همین مسائل اخلاقی باید بیاید! حالا اگر هنرمند بخواهد قصص قرآنی را بیاورد، تخصص می خواهد.

بنابراین، همان گونه که ما محسوس را متخیل می کنیم و سپس متخیل را معقول می کنیم، شما رهبران فکری و فرهنگی جامعه هم باید این راه و روش را داشته باشید. جهان امروز با تئاتر و سینما و فیلم زندگی می کند. گفتار و نوشتار، هنر سینما را ندارد؛ یعنی گفتار و نوشتار، امری تک بعدی است ولی وقتی به صورت صحنه درمی آید، هم گوش می شنود، هم چشم می بیند، هم ذایقه گفتند می گسار معروفی به ساقی اش می گفت: آنچه در ساغر داری و به من می دهی، این قدح را پر کن و به من بگو این شراب است (و قل لی هی خمرٌ). گفتند: شما که می دانی این شراب است، چرا من بگویم این شراب است؟

گفت: من می بینم این شـراب است، بوی شراب را هم استشمام می کنم، طعم شراب هم به ذایقه من می رسد، ولی می خواهم گوشم لذت ببرد. وقتی گفتی شراب است، من لذت می برم. الان سینما این است؛ یعنی چشم و گوش را تأمین می کند.

هندسه فضایی وقتی رشد کرد که این دست سازهای هنری رشد کرد. پیش تر که مسـئله اُقلیدوسی را می خواندیم، درک کُره خیلی سـخت بود؛ برای اینکه آن اسـتاد که روی کاغـذ دایره می کشـید، ما کره تحویلش می دادیم یا اگر مربع می کشـید، ما بایـد مکعب می فهمیـدیم، برای اینکه فضـا سه بعـدی بود، یـک بعـد دیگر که در سـطح نمی آمـد و با دو لبخنـد جهان را می دیـدیم. ولی الان که این ترسـیم شـد، ابزار ساخته شد. سه بعدی هندسه فضایی خیلی رشد کرده است و آدم هر سه بعد را می بیند. طول و عرض و عمق را می بیند و طول و عرض و ارتفاع را می بیند.

بنابراین، اول اینکه خواهش می کنیم مسئله بازی را بردارید و خودمان هم

ص: ۱۱

بازیگر نباشـیم. جهان الان غرق فساد است و چشم جهان هم به هنر است. درست است کتاب، سـخنرانی و مسجد و حسینیه در قشری از مردم اثر می گذارد، ولی سینما حرف اول را می زند، به شرطی که خودش را آلوده نکند. در پاسخ به اینکه چه جور جهان غرق فساد است؟ باید گفت شما ببینید بودجه های نظامی بسیاری از کشورها الان آشکار هست. قسمت مهم بودجه کره زمین، صـرف آدم کشـی است. تنهـا خاورمیانه که نیست. کارخانه های سـلاح سازی و آدم کشـی، هواپیماهای شـکاری بمب افکن و افسـران دانشـکده ها و پژوهشـکده های آدم کش سه شـیفته کار می کننـد که البته بیست درصـد از آن صـرف رذایل اخلاقی است. از یک نگاه، سـی درصـد آن صـرف خوراک و پوشاک مردم می شود و هفتاد درصد بودجه هدر می رود. هنر باید این امر را اصلاح کند.

جمعیت عالمان دین، کلیساها، کنیسه ها، مسـجدها و حسـینیه ها، گروه اندکی هستند. مردم شبانه روز با رسانه رسمی کشورها سر و کار دارنـد که اگر طاهر باشـند، هم خودش را نجات می دهـد و هم امت را اصـلاح می کند. این سـخن هم که می بینید بزرگانی فرموده اند صورت مبارک معصومان علیهم السـلام در فیلم ها دیده نشود، پیش از این در تعزیه ها دیده می شد، ولی او اهل نماز شب بود. پس همه بعـد از تعزیه می رفتند و می گفتند این بچه را دم بزن، دعا بکن، پشت سـر او نماز جماعت می خواندنـد. اگر هنر جایگاه اصـلی خودش را پیـدا کند، آن وقت خیلی از مسائل حل می شود. بنابراین، رسالت شـما خیلی مهم است. باید خود را هنرمند بدانید، نه بازیگر و پایه این هنر را بلند کنید و به سمت معقول بروید.

باید جامعه را با عقلانیت اداره می کنید، نه با خیال. در خلال دیداری هم که با بعضـی از همکاران شـما داشتم، بیان کردم که بهترین راه، عدل محوری

ص: ۱۲

است، نه اعتدال محوری. اعتدال چیز بسیار پست و بدی است. اعتدال همان است که سرمایه داران غرب می گویند ما مأمور به عـدل نیستیم، بلکه ما مأمور به اعتـدالیم. اعتـدال یعنی تقاضا و عرضه و هرچه مردم می خواهنـد، ما باید تولید کنیم؛ ولی عدل

یعنی هرچه حق است، تولیـد کنیم. اگر هرچه مردم می خواهنـد تولیـد کنیم، می شود تقاضا و عرضه. بـدین ترتیب، بین هنر با کالافروشـی فرقی نیست. ما نباید بگوییم تقاضا و عرضه چیست، باید ببینیم نیاز واقعی فطری جامعه چیست و فساد اخلاقی را با چه چیزی می شود اصلاح کرد.

ان شـاءالله خداونـد همه شـما را موفق بـدارد و بتوانیـد این هنر را احیـا کنیـد و به برکت جمهوری اسـلامی، آنهایی که متولیان اصلی هنر و سینما بودند، از شما یاد بگیرند؛ به برکت صلوات بر محمد و آل محمد.

ص: ۱۳

سینمای دینی یا دین برساخته سینما: مسئله این است

اشاره

سینمای دینی یا دین برساخته سینما: مسئله این است

(ملکه شاهی

۱دکترای فلسفه دانشگاه تهران و دانشجوی دکترای سینما و نظریه های فیلم دانشگاه هومبولدت برلین.

چکیده

چکیده

به یک معنا، پیش فرض هرگونه پژوهشی در سینمای دینی، براساس هر نگرشی که از اصطلاح دینی (یا متعالی یا معنوی) ارائه شود، بر واقعیتی غـایی، نه فقـط در دنیای بیرون از سـینما، که در بیرون از جهان سـینمای تیره شـده پست مـدرن کنونی دلالت دارد. پیش فرض مقابل این است که سینما در زمانه کنونی خود، مؤلفه های دینی را چنان که بخواهد، برمی سازد و حقانیت و استقلال دین از حوزه متون سینمایی را به حالت تعلیق رها می کند.

مقاله حاضر، پشتوانه های نظری پیش فرض دوم را در چارچوب فلسفه بودریار و طرح بحث فراواقعی (یا حاد واقعی) دنبال می کنـد و تصویر و نمـایش فراواقعی بودن دین یـا سـینمای دینی را در دو معنـای از نظر منطقی، غیر قابل جمع توضیـح می دهـد: فراواقعی به معنای استعلایی و فراواقعی به معنای حاد واقعی در تعبیر بودریاری آن.

خواهیم دید نتیجه هرگونه بحثی از سـینمای دینی در چارچوب فضای جهان شـمول بودریاری / پست مدرن حاکم بر سـینمای امروز، دین را به عنوان تـالی و نتیجه یـک فرهنـگ مصـرف گرای در حـال تغییر مـدام و تقلیـل یافته به نوعی شوی تلویزیونی درخواهد آورد (یا به تعبیر دقیق تر، درآورده است). اینک

ص: ۱۴

مهم ترین پرسشی که فراروی سینمای استعلایی یا باورمندان به پیش فرض نخست قرار دارد، این است که کدام چارچوب های نظری یا کدام پشتوانه های فلسفی، بنیادی دست کم به قوت فلسفه بودریار برای تبیین استقلال حوزه دین و حوزه معنا از جهان ماهیتا سینماتیزه کنونی و تحویل نشدن حقایق دین به وانموده ها و حاد واقعیت ها فراهم می آورد. مقاله حاضر این بحث را با شرح و تبیین بیشتری پی می گیرد.

کلیدواژگان

واقعیت های حاد، وانموده، بازنمایی، سینمای استعلایی، سینمای دینی، تصویر، واقعیت غایی.

ص: ۱۵

۱. مروری بر مبانی نظری بحث

۱. مروری بر مبانی نظری بحث

اگر از ره یافت های ایدئولوژیکی بگذریم که گاهی به اشتباه نظریه ها و ره یافت های دینی یا معنوی در سینما نام گرفتهاند، طیف گسترده ای از ره یافت ها و نظریه ها، همواره در حوزه مطالعات سینمایی وجود داشته است که بسته به اقتضا یا مد زمان، برخی از آنها در برخی دوره ها غلبه و نفوذ بیشتری هم داشتهاند. اینک هرگونه ورودی به بحث سینمای دینی و امکانات تحققیابنده آن، با در نظر گرفتن نظریه های جامعهشناسانه/ روانشناسانه، زیباشناختی، تئولوژیک، ساختارگرا، پست مدرن، فمینیستی و... بهطور کلی با هر نظریه و هر بستر تئوریک ممکن، با وجود مبانی و نتایج متفاوت، در ابتنای بر نظریه با هم مشترک خواهد بود (John R May ,۱۹۹۷:۳۲)

دشواری مسئله آنجا خود را نشان می دهد که برخی چارچوب های نظری که از قضای روزگار، با مطالعات سینِما و رسانه نیز همپوشی های گسترده ای دارند و نسبتشان با سینِما، بسیار نزدیک تر از نسبت ساختارگرایی، فمینیسم یا پدیدارشناسی با سینِماست، سینمای دینی را به مفهومی متناقضنما و در ردیف محالاتی مانند دایره مربع قرار می دهند؛ چون چارچوب های نظری اساساً واقعیت هایی ورای آنچه را رسانه ها و قویتر از همه، رسانه اغواگر سینما برای بشر پست مدرن جهان ما برساختهاند، منتفی اعلام می کنند (مگر

ص: ۱۶

اینکه واژه دینی در اصطلاح مرکب سینمای دینی، نسبت خود را به طور کلی با هر امر قدسی، فرازمینی و متعالی از دست دهد و با مسامحه به کار رود، چنان که در سینمای هالیوود بهکار می رود.) برای تبیین این مسئله باید به فلسفه بودریار و بحث او درباره برسازی واقعیت ها از طریق حاد واقعیت ها رجوع کرد؛ فلسفه ای که مقاله حاضر تلاش می کند تا لوازم و نتایج آن را در بحث سینمای دینی باز گشاید. در حوزه های نظری به طور مستقیم به این لوازم چندان اهمیت نمیدهند، ولی در حوزه های عملی به ویژه در سینمای غرب و در راستای سیاست های کلان قدرت و سرمایه، بهره برداری های درخشانی از آن میشود.

از سوی دیگر، مرور کوتاهی در پژوهش های انجام شده درحوزه سینمای دینی نشان می دهد ره یافت های نظری غالب در پژوهش های سینمای دینی، ره یافت تئولوژیک است و مهمترین موضوعهای مورد بحث در این حوزه که قابلیت سینماتیزه شدن و ترجمه به زبان فیلم را داشته اند، مسئله شر در سینما، زندگی و سیره پیامبران، تجربه دینی افراد، برگردان اسطوره ها، داستان ها، نمادها و استعاره های دینی به ساختاری روایی یا سینماتیزه را دربرمی گیرد. (به این موارد می توان سینمای دفاع مقدس و مسئله تصویر ایمان در سینمای ایران را هم به صورت اخص اضافه کرد.) اینک مقاله حاضر بر آن است که با در پرانتز قرار دادن جمیع مباحث و نظریه هایی که نظریه های سینمایی نام گرفته است (و اگرچه اصل نظریه ها در حوزه های معرفتی دیگری طرح شده اند)، در ترازی دیگر و به اصطلاح در تراز فرا سینمایی فرا دینی، به مسئله سینمای دینی و چالش های اساسی آن بپردازد. همچنین لوازم انقلاب کپرنیکی مطرح شده در سینِما را که به سینما به عنوان برسازنده واقعیت های حاد یا واقعیت هایی واقعی تر از واقعی نگاه می کند، در مسائل مربوط به دین و سینمای دینی پی گیری کند.

ص: ۱۷

بحث حاضر، پشتوانه های نظری خود را از فلسفه بودریار میگیرد. فلسفه ای که تاکنون بیواسطه در حوزه پژوهش های سینمای دینی حاضر نبوده است، اگرچه بالقوه می تواند چالش های بسیار درازدامنه و پراهمیتی در این حوزه بر جای گذارد.

۲. بودریار و اصطلاح حاد واقعی

۲. بودریار و اصطلاح حاد واقعی

اصطلاح هایپر ریالیتی یا «حاد واقعی» از اصطلاحات مهم فلسفی است که گاهی هم با «عدم واقعیت» اشتباه گرفته می شود. واقعیت حاد (یا در برخی ترجمه ها، «بیش واقعیت») برای توصیف نشانه هایی به کار می رود که واقعیتر از واقعیت به نظر می رسند. به این معنا، بیشتر تصاویر سینمایی، تصاویر تبلیغاتی و هستومند های مجازی اینترنت، واقعیت های حاد هستند. بودریار، واقعیت های حاد را زیادهروی در «تأثیر واقعیت» تعبیر می کند. به طور خلاصه می توان گفت واقعیت های حاد، نسخه های بدلی هستند که آنقدر به اصل خود شبیه هستند که «اصل» در برابر آنها بیاهمیت میشود یا اهمیت خود را به کل از دست می دهد. برای درک ملموس هایپر ریالیتی، البته با اندکی مسامحه، از داستانی از ماکس فریش، نویسنده و ادیب آلمانی می توان کمک گرفت.

ماکس فریش در یکی از داستانهایش با عنوان «ایزیدور»، داستان زن و مردی را تصویر میکند که برای سفر به اقیانوس و تماشای دیدنی های آن، به یک مؤسسه توریستی مراجعه میکنند. کارمند آن مؤسسه از روی تصاویر و عکس ها، جاذبه های گردشگری این سفر دریایی را برای آنها شرح می دهد و در این میان، تصاویری زیبا از یک کوه یخی را هم به آنها نشان می دهد. چند روز بعد وقتی زن و مرد با کشتی دریایی به آن اقیانوس سفر می کنند،

ص: ۱۸

ناگهان چشمشان به کوه یخی می افتد و زن با اشتیاق فریاد می زند: ببین! درست مانند همان عکس کوه یخی است! در نظر

زن، این داستان کوه یخی مانند عکس است و نه عکس همانند کوه یخی. این داستان یکی از مهمترین مؤلفه های فلسفه بودریار مبنی بر جابهجایی جایگاه حقیقت و مجاز یا واقعیت و غیر واقعیت را به بهترین صورت باز می گوید.

علاوه بر اصطلاح هایپر ریالیتی، در چارچوب تفکر بودریاری، با اصطلاح دیگری هم روبه رو هستیم؛ اصطلاح وانموده. می دانیم بودریار واژه وانموده را با معانی نسبتاً مبهم این واژه، به مد روز تبدیل کرد. او این واژه را که پیشتر به معنای صورت خیالی (یا شباهت) بود، در مرکز اندیشه هایش قرارداد و توضیح داد جهانی که ما تصور می کنیم واقعی است، صرفاً وانموده (شبیه سازی شده)ای از واقعیت است. توماس کارلیل واژه وانموده را در قرن نوزدهم به کار گرفت. منظور کارلیل از این واژه آن چیزی بود که تماماً از ظاهر تشکیل می شد، بدون داشتن یا فرض هیچ گونه واقعیت مادی. کارلیل از خوانندگان خود مصرانه می خواست از ظواهر یا وانموده ها پرهیز کنند و به واقعیت بازگردند. (Kienscherf, ۲۰۰۷)

بودریار با به کار بردن این واژه بر آن شد تا بگوید واقعیت آن چیزی است که جهان دیگر آن را در اختیار ندارد. بازنمود و تصویر جای آن چیزی را گرفته است که سابق بر آن، به آن واقعیت خطاب می کردیم. اینک به جای واقعیت ما با خیالبافی های ایجاد شده بهوسیله رسانه ها (و سینِما به عنوان قدرتمندترین رسانه) زندگی می کنیم.

در نگاه از درون پارادایم بودریاری، سینِما، همه روزه هرچه بیشتر به سمتی می رود که تصاویر سینمایی را بدون هیچ ارجاع مشخصی به مبدأ تقلید خود، به مثابه واقعیت هایی در خود، نمایش و عرضه می کند. این

ص: ۱۹

تصاویر تلویزیونی به بیان بودریار، کم کم جای آن واقعیتی را می گیرد که به تصویر می کشد و حتی از آن نیز مهمتر می شود. به باور بودریار، واقعیت و به طور کلی، هر آنچه ما امروز در دنیای پست مدرن خود شاهد آن هستیم، شبکه هایی از نشانه ها و پنداره ها به شمار می رود که دیگر با مشارالیه خود هیچ شباهتی ندارد و بازنمودی است که به جای نمود نخستین نشسته است. در اینجا به چگونگی تصویر دین در سینِما به صورت خاص هیچ اشاره مستقیم و غیرمستقیمی نشده است.

در بسط این نظریه می توان مدعی شد سینمای دینی با هر تلقی ممکنی که از این اصطلاح مرکب افاده شود، به تصویر و نمایش مؤلفه های دینی می پردازد که در همان تصاویر و معانی برساخته سینِما، خلاصه و ختم شده است و هیچ دلالتی بر حقیقتی غیر از تصاویر سینمایی نخواهد داشت. این امر دقیقاً همان تناقض نهفته در اصطلاح سینمای دینی است که از یک سو به جهت دینی بودن باید تمامیت و استقلال بالذات حقایق و آموزه های دینی را در هر نوع ژانر و فرم فیلمیک و درونمایه، فرض بگیرد و از سوی دیگر، بسته به سیاستگذاری های کلان، نیاز بازار، توجه به سینمای سودآور دینی و عوامل و متغیر های متعدد دیگر، دین ماهیتاً سینماتیزه را تولید و عرضه کند.

در فضای کنونی حاکم بر سینما، بحث سینمای دینی و امکانات تکامل یابنده آن علاوه بر مناقشه بر سر قرائت های مختلف از دین و تصویر قرائت برحق در سینما، پویا کردن دین و تفسیر تجربه دینی بهواسطه تصاویر سینمایی و اعمال روش هرمنوتیک در خوانش متون دینی جهت برگرفتن ایده برای تهیه نمایش نامه ها و چگونگی تصویر آموزه های دینی در تاریخ ادیان و

تصحیح بدفهمی ها از دین و ترویج فهم معیار درست از دین و بهطور خلاصه مسائل از رواج افتاده مدرنیستی از این دست نیست. حال

ص: ۲۰

سینمای دینی در ترازی دیگر، با مسئله ای به غایت مهمتر روبهروست: اینکه ممکن است ما فریب همین تصاویر و انگاره های خودساخته را بخوریم و توهمی را باور کنیم که خود آن را خلق کردهایم و این امور شبیه سازی شده آنچنان واقعیت موجود را اشباع کنند که دیگر به نظر رسد تجربه به صورت عام و تجربه دینی به طور خاص، فقط و فقط به واسطه همین ها امکان پذیر است. در این میان، رسانه های جمعی، از جمله تلویزیون که رسانه به غایت اغواگری توصیف شده است، ابزار بسیار مناسبی برای بسط و اشاعه این امور شبیه سازی شده به نظر می رسند. بودریار در فلسفه خود مبنی بر استحاله جهان به وانموده ها و حاد واقعیت های به طور خاص تکلیف دین را در جهانی که اساساً پرسش از حقیقت و اصالت نه بی معنا که ناممکن گشته است، روشن نمی کند، ولی چارچوب تئوریکی را برای پیشبرد بحث از نسبت دین و سینِما در دنیای کنونی فراروی ما قرار می دهد.

در مجموع از مقدمات تئوریک بالا می توان نتیجه گرفت که نوع رویکرد جامعه دین داران و سینماگران دین دار به صورت خاص به دین، از رویکرد کلی عصر و زمان و چارچوب تئوریک مسلط زمان، مستقل نیست. در نمایش آموزه های دینی از طریق سینِما هم این پرسش مطرح است که آیا تفکیک حقایق دین با حقایقی که سینِما عرضه می کند، در دنیای کنونی ما معنایی دارد یا نه و اگر دارد، بر اساس کدام مؤلفه ها و پشتوانه های نظری این تمایز را می توان تعریف کرد یا چگونه می توان به این آموزه بودریاری پاسخ داد که می گوید: تنها حقیقت دینی آن حقیقتی می نماید که بر پرده سینِما و برای افسون توده ها به نمایش درمی آید. (Deacy,۲۰۰۵)

بارها گفته اند از زمانی که ایدئالیسم افلاطونی در تعینات پسین خود در فلسفه هایی همچون فلسفه دکارت، عصر تصویر جهان را بنیاد نهاد و بنا به گزارشهای والتر بنیامین و هیدگر در مقالات اثر هنری در عصر بازتولید

ص: ۲۱

مکانیکی و عصر تصویر جهان، درک از انسان به مثابه سوژه را درک مسلط زمان کرد، ظهور حقیقت آنچنان که هست، مورد تعلیق فلسفی قرار گرفت. پس مفهوم «بازنمایی»، سلسله نسب نوینی را میان سوژه (یا فاعل شناسا یا ذهن خودبنیاد آدمی) و ابژه یعنی متعلقات شناسایی و جهان خارج اعتبار کرد. می دانیم که اصطلاح بازنمایی در اینجا صرفاً دال بر تصویر و بازتاب امور مستقل و بالذات نیست، بلکه بر امکان ادراک و فهم و انکشاف آنها در قالب «تصویر» دلالت دارد. در چنین سیستمی، محاکات و تشبیه، واجد مفهومی تازه می شود بدین معنا که بحث حکایتگری از واقعیت، جای خود را به بازنمود واقعیت می سپارد و آنچه بازنمود می شود، نه شبیه نسخه اصل بیرونی، بلکه خود، واجد اصالت می شود. این بحث که تصویر واقعیت خود را دارد، به نوعی دگردیسی محسوب می شود که در آن چیز تصویر شده به معنایی منجر به حضور در بازنمایی است: حضور داشتن به معنای هستی اعتلا یافته را تجربه کردن یا هستی اعتلا یافته را زیستن. در اینجا تصویر یک بازگویی تقلیدی

نیست، بلکه در ارتباط هستیشناختی با آن است. این امر در برخی حوزه ها همچون حوزه رئالیسم تجربهگرا به مؤلفه ای اصلی بدل شد؛ یعنی هنرمند واقعیتی واقعیتر از واقعیت پدید می آورد یا به تعبیر نیچه ای، محاکات شناختی بنیادیتر و برتر از شناخت مفهومی فراروی ما می گذارد. آیا در مورد تصویر و محاکات دین و آموزه های دینی هم بدون در افتادن به تناقض میتوان چنین چیزی را صادق دانست یا نه؟

در مورد بحث تصویر امور دینی، مسئله به اینجا هم ختم نمی شود؛ چون در ظرف و زمینه این بحث، واقعی تر از واقعی بودن شناخت مبتنی بر محاکات همچنان در چارچوب ثنویت واقعیت/ غیر واقعیت مطرح است و

ص: ۲۲

هنوز خلط هستی شناختی میان واقعی و غیرواقعی یا به عبارتی، امتناع تمییز آنها از هم مطرح نیست (که همان محو مطلق واقعیت مستقل و استیلای واقعیت های به اصطلاح حادی است که نشان از این دارد که گویا تاریخ، فریاد و دعوت هوسرل را برای بازگشت به خود اشیا و واقعیت ها به کل نشنیده انگاشته است و حیرتش را از اینکه دیگر داریم به کجا می رویم، بر اساس واقعیت های موجود بدین سان پاسخ داده است که: به سوی هایپرریالیتی، به سوی نا چیزها (Gane, ۱۹۹۱)

در نتیجه، مسئله حاد واقعی که بودریار مطرح می کند، با بحث محاکات و شناخت بنیادینی که از راه محاکات بهدست می آید، دو مسئله متفاوت است. (اگرچه از نظر تاریخی، توالی منطقی معناداری را نشان دهد) و مفهوم سینمای دینی در چارچوب بودریاری است که پرسش ها و تعارضهای نهفته در آن مفهوم را آشکار می کند.

برای سینمایی چون سینمای هالیوود، شاید پرداختن به حقیقت غایی دین و حفظ تمامیت آن در مقابل اغواگری سینِما، اصل محسوب نشود. تا آنجا که به مقالات و اخبار سینمایی مربوط است، در بحث از سینمای دینی، مسئله همواره بر سر رقابت گیشه و تمرکز بر تصویر وجوهی از دین است هرچند این تصویر و نمایش اساساً با روح دین داری در تعارض باشد که مخاطبان و در نتیجه، سود بیشتری به همراه داشته باشد. در چنین فضایی، نه فقط دقت لازم برای حفظ و انتقال گوهر آموزه های دینی صورت نمی گیرد، بلکه به صورت اولی، مدخلیت سینماتیزهگری گاه به حالتی می رسد که در تلقی از دین گفته می شود دین هیچ نیست، مگر آنچه در سینمای دینی به نمایش درمی آید؛ یعنی به تعبیری، ثنویت میان دین راستین و دینی که سینِما نشان می دهد. به بیان بودریاری، به کل در گفتمان پست مدرن بی معنا شده،

ص: ۲۳

سینِما، حقایقی حقیقی تر از اصل حقیقت را به نمایش می گذارد یا عرضه می کند. روشن است که با این مبانی نظری نمی توان در مورد سینمای ایران و برگردان مفاهیم دینی به تصاویر دینی سخنی گفت. با این حال، بحث بنیادین بدیلی هم نمی توان مطرح کرد؛ چون در فضای فکری بومی با کمبود نظریه و چارچوب های بنیادین در حوزه مسائل روز روبهرویم.

۳. سینمای دینی، سینمای بومی، نظریهپرداز بومی

۳. سینمای دینی، سینمای بومی، نظریه‌پرداز بومی

از مجموعه آنچه گفته شد، می توان نتیجه گرفت که امکان تحقق سینمای دینی (اگر مضاف علیه در معنای حقیقی و نه مجازی خود به کار رود) به دلیل تعلیق وجه آسمانی و متعالی دین و تحویل آن به فراواقعیت های برساخته سینِما منتفی است، مگر اینکه سینمای دینی را بر اساس فیلم هایی همچون «بروس قدرتمند»، «ایوان قدرتمند»، «مصایب مسیح» و فیلم هایی از این دست یا بر اساس فیلم هایی با قرائت های ضد انسانی از دین همچون بیشتر فیلم های هالیوود که چهره ای مخدوش از مسلمانان تصویر می کنند تعریف کنیم.

در مورد سینمای غیر هالیوودی، وضعیت اندکی متفاوت است؛ چون با وجود هجوم فرهنگ به اصطلاح جهانی غرب، فرهنگهای مختلف هنوز رگه هایی از اندیشه ها، باورها و آموزه های خود را حفظ کرده اند و ورود به ساحت واقعیت های حاد و از دست رفتن واقعیت های راستین و جایگزینی آنها با تصاویر و وانموده ها، روندی هم سرعت با غرب را نپیموده است.

برای مثال، در سنت سینمایی ایران بهویژه پس از انقلاب، ما با سینِمای دینی روبهرو می شویم که به کل از سینمای دینی هالیوود یا سینمای دینی/ استعلایی/ عرفانی شرق دور، متفاوت است. به عبارتی، سینمای معناگرای ایران با تمام کاستی های تکنیک و مضمون به نوعی سینمای قائم به نماد و

ص: ۲۴

نشانه بوده است. تمام مؤلفه های مورد استفاده روزانه مانند هوا، فضا، قالیچه، لباس، بشقاب، کتاب، نقاشی ها، تابلوها و حتی حیوانات به آثار و نشانه های جهان معنوی و تصاویر خیال انگیز عالم استعلایی و ملکوتی بدل می شوند. در اینجا نه فقط سینِما و تصاویر سینمایی، بلکه دنیای واقعی ترسیم شده به دست سینِما، تنها از نظر اشارت و تذکر به امری ورای خود واجد حقیقت و معنا می شود. البته این امر، در سطح عمل و تولیدات سینمایی اتفاق می افتد. بااین حال، ورود به مباحث نظری و تحلیل وضعیت سینِما و استقلال حقایق دین از چگونگی تصویرشان در سینِما به بنیاد های محکم و تبیین های فلسفی نیرومند نیاز دارد. البته تبیین های مبتنی بر رئالیسم خام و نظریه های مطرح در فلسفه اسلامی سهم بزرگی در این حوزه ایفا نمی کند؛ چون بحث از سینمای دینی به نظریه هایی نیاز دارد که علاوه بر تبیین وابسته نبودن حقایق و آموزه های دینی به سینما، متغیرهای دیگری را هم در روند ظهور و نمایش سینمای موسوم به سینمای دینی/ متعالی در نظر بگیرد. درک و کشف این متغیرها شاید وقتی آسانتر شود که به متغیرهای غالب در سینمای امروز غرب توجه شود. شناسایی این متغیر ها می تواند ما را در درک فرآیند معناسازی سینِما در دنیای امروز و در قدم بعدی، جایگزینی متغیر های آن با متغیرهایی بدیل و بومی یاری رساند.

نمودار زیر مهمترین عوامل و متغیر های برسازنده روند تولیدات سینمایی را نشان می دهد و سینمای دینی هم در فرم و در بستر سیاسی/ اجتماعی از این مدل پیروی می کند. علاوه بر اینکه اقتصاد و منابع مالی سینِما در شکلدهی به سمت و سو و درونمایه آن نقش اساسی دارد. با تحلیل این متغیر ها می توان در تأیید رویکرد بودریاری به سینمای دینی مدعی شد که فرهنگ سرمایهداری پست مدرن، با در دست داشتن قدرت و ثروت و رسانه، شعور و

ص: ۲۵

افکار عمومی را چنان شکل می دهد که با بستر سیستم موجود سازگار باشد. در این میان، دین نه یک امر قدسی، متعالی یا معنوی، بلکه به عنوان یکی از ابزار شکلدهی به فرهنگ عمومی و اذهان توده ها درمیآید و بدین ترتیب، درک معنای بودریاری برساخت دین به دست سینِما منطقی و معنادار می نماید.

۴. نمودار متغیر های برسازنده سینِما و فرم و محتوای سینمای دینی

۴. نمودار متغیر های برسازنده سینِما و فرم و محتوای سینمای دینی

این نمودار، ساز و کار دین سینمایی و تصویر حاد واقعی از دین را تبیین می کند. اینک با اولویت قرار دادن معنویت و حقایق نهفته در ادیان برای دعوت مخاطب به درکی ژرف از آموزه ها و معانی دین، چه مناسباتی باید در این نمودار تغییر کند و چه پشتوانه های نظری قابل دفاع را باید دریافت کرد، پرسشی است که همچنان نیازمند پژوهش و تأمل است. روشن است که بدون فراهم آوردن پاسخ یا پاسخ هایی (مکفی یا غیر مکفی) به این پرسش، هر گونه بحثی در حوزه سینمای دینی، تکرار مکرر و بیبهره از توان نظری و کاربردی لازم برای چالش های سینمای دینی در دنیای معاصر خواهد بود.

ص: ۲۶

منابع

منابع

Gane ,Mike, Baudrillard: Critical and fatal theory۱۹۹۷.

Deacy, Christopher, Faith in film: religious themes in contemporarycinema, ۲۰۰۵.

Dittrich, Julia, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Adornos und Baudrillards Dipl Soz, ۲۰۰۷.

Kienscherf, Markus, Simulation,Hyperreality and the Gulf War(s), ۲۰۰۷.

Mohr, Andreas, Verdrängung widerständiger Lesarten? Medien und Macht bei Jean Baudrillard und stuart Hall, ۲۰۱۰.

Schäfer, Mike Steffen, Wissenschaft in den Medien, GMBH,۲۰۰۷.

ص: ۲۷

استفاده از شیوه های نوین نگارش فیلم نامه

استفاده از شیوه های نوین نگارش فیلم نامه

زیر فصل ها

در تولید فیلم نامه های دینی

اشاره

در تولید فیلم نامه های دینی

(علی نوری اسکویی

۱کارشناس ارشد فیلم نامه نویسی از دانشگاه ملی هنر کالیفرنیا و عضو رسمی انجمن پژوهش فیلم نامه امریکا (WGA)

چکیده

چکیده

در طراحی یک فیلم نامه دینی، جدای از انتخاب موضوع یا داستان دینی یا حتی سبک ادبی یا روایی داستان، چگونگی ارائه موضوع مورد نظر در قالب یک فیلم نامه اثرگذار اهمیت ویژه ای پیدا می کند. این مقاله با معرفی یکی از شیوه های نوین نگارش فیلم نامه های پیام محور به بررسی کارکردهای این شیوه در نگارش فیلم نامه های دینی می پردازد. سپس تأثیر عناصری همچون روان شناسی، رفتارشناسی، تعریف بصری و شیوه تحلیل مغزی مخاطب را در طراحی این شیوه نوشتاری معرفی می کند.

کلیدواژگان

فیلم نامه، دیالوگ، منحنی تطبیق، نمودار زمان، نمودار پیام، ریتم روایی، داستان های فرعی، نمودار تنش.

ص: ۲۸

مقدمه

مقدمه

از سال ۱۹۹۸، بعد از مطرح شدن نظریه معروف metod (SBM staging base) (کرولین، ۱۹۹۸: ۱۱) در فیلم نامه نویسی هالیوود، تمامی بنیادهای نوشتاری و قوانین کلیشه شده خلق جذابیت در فیلم نامه درهم شکست و نظریه‌پردازان سینمایی وادار به بازنگری در نظریههایشان شدند. این نظریه پردازان قالبهای نوشتاری فیلم نامه را به چند ژانر مشخص تقسیم

کرده بودنـد و محبوبیت یـک فیلم نـامه را در انتساب آن به پرهوادارترین قالب از نظر مخاطب میدانسـتند. این قالبها که عموماً برگرفته از مختصات ژانرهای ادبی یا سـبکهای سـینمایی بودنـد، در آمیزشـی با عناصـر محـدود شده خلق درام و تکنیک های نمایش نامه نویسـی، از هویت ریشـهای و بنیادگرایانه جـدا شده و شـکلی قالببندی شده به خود گرفته بودند. این قالب از میان ادبیات، خود را به قلب هویت سینمایی رساند و کلیشه این نوع فیلم نامهها، تمام آثار سینمایی مخاطب محور اثر می گذاشت.

در این میـان، نویسندگانی که در پی سـاخت فیلم نامههـایی بـا مضـامین خـاص یـا در اصـطلاح فیلم نـامه نویسی، پیـاممحور (اکسلرد، ۲۰۰۱: ۱۱) بودنـد، با محدودیت ایجاد شده به دست ژانرها تعارض شدیدی داشـتند. بزرگترین مشـکل این فیلم نامه نویسان آن بود که بایـد به عناصـری از پیش تعریف شده برای رسـیدن به یک ژانر محبوب، وفادار میماندند؛ عناصـری که در یک

اجتمـاع منظم تعریف میشدنـد و هر پیـامی که با این نظم از پیش تعریف شـده تعارض داشت، هرچنـد مورد نظر نویسـنده بود، برای رسیدن به یک فیلم نامه قوی باید قربانی میشد. این کار، در واقع، درونمایه محتوایی اثر را به سمت پیامهای شبیه به هم و کلیشه شده هدایت میکرد.

مشـکل کـار کجـا بود؟ آیا واقعاً امکان نگارش فیلم نامههای جـذاب با محتوای خاصماننـد محتوای فلسـفی، ایـدئولوژیک یا مذهبی وجود نداشت؟ این دغدغه فکری سبب شد بسیاری از پایاننامههای دوره دکتری دانشگاههای وابسته به مراکز تحقیقات کـاربردی کمپانیهـای هـالیوود این موضوع را بررسـی کننـد که در نهـایت، سـبب خلق نظریههـای متعـددی در حوزه فیلم نامه نویسی شد. چارچوب نویسی برای فیلم نامه یا SBM نیز بر پایه اصول کاربردی همین نظریه ها استوار است.

۱. طرحریزی فیلم نامه مبتنی بر چارچوب از پیش طراحی شده

۱. طرحریزی فیلم نامه مبتنی بر چارچوب از پیش طراحی شده

حقیقت این است که هر ساختـاری را در فیلمنـامه، یـک ارگـانیسم ظریف طراحی میکنـد. ارگانیسـمی که اگر درست طراحی شود، تـأثیر ثابتی دارد و این تأثیر در انتساب به هیـچ ژانری تغییر نمیکنـد. در یک مثال ساده، این ارگانیسم طراحی شـده برای ایجاد یک تأثیر خاص، به اسـکلتی میمانـد که برای انسان بودن طراحی شده باشد یا ماهی بودن و امکان ندارد با عوض کردن چهره، رنگ و پوستی که روی اسـکلت یک انسان سوار میشود، آن را به یک ماهی تبدیل کرد؛ زیرا قطعاً هر بینندهای خواهد گفت این انسانی است که رنگ یا شـکل ماهی در آمده است. پس اسـکلت انسان تأثیر نهایی را بر درک ما از ماهیت بصـری آن میگذارد. ارگانیسم نیز تأثیر نهایی را در فیلم نامه دارد و هر ساختاری میتواند تنها چهره آن را عوض کند.(کرولین، ۱۹۹۸: ۲۱)

اینکه یک فیلم نامه بتواند در حواشی زندگی چند پلیس و درگیری و تعقیب و گریز و حل معماهای پلیسی آنها روایت شود، ولی از نظر مخاطب، هرگز فیلمی پلیسی محسوب نشود و آن را فیلمی فلسفی، معناگرا یا حتی عاشقانه تعریف کند، از نتایج شناخت و بهرهگیری از شیوه SBM است. (بارنز، ۲۰۰۳: ۳)

در این شیوه بهجای عناصر مشخص مانند کشمکش، گره، اوج و فرود که شخصیت تعریف شده و مشخصی برای هر ژانری دارند، به تأثیر آنها بر مخاطب توجه میشود، نه خود آنها. فیلم نامه نویس این پرسش اساسی را طرح میکند که ایجاد گره خاصی در زمانی خاص بر مخاطب چه تأثیری دارد که در او ایجاد انگیزش و جذابیت میکند. پس می کوشد آن تأثیر را در زمان مناسب بر مخاطب ایجاد کند، حتی اگر به ظاهر، ویژگیهای گره مورد نظر وجود نداشته باشد. پس میتوانیم بگوییم در این شیوه، تأثیر عناصر ششگانه درام، بیشتر از خود آنها در خلق فیلم نامه قوی، مؤثر است.

در روش SBM، دو نمودار اصلی یعنی نمودار IEC «اثر زمان» و نمودار ISC«پیام زمان» طراحی میشود و با انطباق این دو نمودار بر همدیگر، به SBM مورد نظر برای فیلم نامه میرسیم. (اکسلرد، ۲۰۰۱: ۹۱)

SBM همان گونه که از معنای لغوی آن پیداست، به معنی اسکلت اصلی فیلم نامه است. برای شرح بیشتر به همان مثال قبلی برمیگردیم. در نمودار اثر زمان، هر اثری به علت یا نقش هر مفصل یا استخوان در پیکره یک اسکلت میماند و بازه زمانی آن اثر همان شکل ظاهری و بصری استخوان یا مفصل مورد نظر است، بهگونهای که این دو در نسبتی مستقیم با یکدیگر قرار میگیرند. شکل هر استخوان بنا به دلیل و کاربرد آن در یک پیکره طراحی می شود، همان گونه که هر اثری در فیلم نامه بنا به علت و کاربرد آن اثر باید

ص: ۳۱

در بازه زمانی مشخصی در فیلم نامه اعمال شود. دقت و ظرافت طراحی این نمودار از تعیینکنندهترین شاخصهای موفقیت فیلم نامه است.

نمودار پیام زمان، بیانگر نهاد اصلی یا ماهیت ذاتی فیلم نامه در تناسبی ارگانیک با بازه زمانی است، به این معنی که این فیلم نامه برای بیان چه پیامی نوشته میشود و این پیام در کدام بازه زمانی میتواند نمود پیدا کند. برای مثال، نگرانی از آینده جهان، یکی از نمونههای مطرح پیام در طراحی نمودار پیام زمان بسیاری از SBMهای طراحی شده در فیلمنامه های هالیوودی و حتی مجموعههای تلویزیونی است. نگرانی از آینده، احساسی عمیق است که به شکل گیری اندیشه ای ماندگار در مخاطب می انجامد که با یک اثر ساده و گذرا مانند اثری که سبب ایجاد ترس در مخاطب میشود، بسیار تفاوت دارد. بیشک، برای ایجاد این احساس، نویسنده به ایجاد چند پیام متفاوت، ولی مکمل در بازه زمانی متناسب، نیازمند است. نتیجه جمعبندی شده مخاطب از این پیامها سبب ایجاد احساس عمیق و ماندگار نگرانی از آینده میشود. این احساس به آن دلیل ماندگار است که نتیجهگیری شخصی خود مخاطب است.

انطباق نمودار پیام زمان، طراحی شده با نمودار اثر زمان، فضایی بسیار قدرتمند در فیلم نامه ایجاد میکند که در عین جذابیت،

پیام مورد نظر نویسنده را در ذهن مخاطب ماندگار میسازد.

اکنون تصاویر چند نمونه از نمودار تنش یا منحنی دراماتیک در فیلم نامه نویسی به روش سنتی ارائه شده است. همانگونه که در تصاویر، مشخص است، در تمامی موارد، این نمودارها وضعیت مشابهی دارند. هرچند پدیدآورنده تمام سعی خود را در نوآوری انجام داده است، ولی به دلیل اینکه هسته اصلی اثرگذار بر جوهره این نوع نگارش، ساختار سه پردهای درام است، به تشابه ذاتی می رسیم که به ایجاد یک کلیشه در ساختار کلی نگارش میانجامد.

ص: ۳۲

بعد از به کارگیری شیوه SBM، نمودار تنش (والتر، ۲۰۱۰: ۳۴) یا منحنی دراماتیک در فیلم نامه دارای تغییرات خلاقانه و قابل توجهی شد که نگاهی گذرا به این نمودارها در معرفی بهتر این شیوه، خالی از لطف نیست.

ص: ۳۳

نمونه ای که در آثاری مانند Zodiac,Match Point.No Country for Old men استفاده شده است.

نمونه ای که در کمپانی دیزنی برای خلق فیلم نامه انیمیشن مبتنی بر دو پایان خوش ((۲ happy endingsاستفاده میشود.

نمونه ای که درOf the Rings,Return Of the King The Lord استفاده شده و دارای چندین پایان بندی است.

نمونه ای که در آثاری مانند Star Wars,MatrixRomancing the Stone استفاده شده است و با یک تنش بزرگ آغاز میشود.

۲. نمودار اثر زمان

۲. نمودار اثر زمان

این نمودار بر اساس یک جدول هیجان اولیه طراحی می شود که مبتنی بر فضای سینمایی اثر است. در جدول هیجان، تنها شاخصهای مینیمم برای حفظ هیجان در طول مدت فیلم مشخص شده است، به گونه ای که این

ص: ۳۴

جدول با ایجاد توازن مینیمم در ریتم کلی اثر اجازه نمیدهد فیلم نامه در ایجاد هیجان لازم برای روایت داستان دچار اشکال شود. برای مثال، در یک سریال تلویزیونی با قسمتهای ۲۴ دقیقهای یا یک سریال تلویزیونی با قسمتهای ۳۰ دقیقهای، لحظه شروع اوجگیری شاخص هیجان نباید از دقیقه دوم اثر دیرتر باشد، ولی لحظه رسیدن به اوج هیجان در قسمتهای ۲۴ دقیقهای در دقیقه ۱۸ است، در حالی که در قسمت ۳۰ دقیقهای، لحظه اوج اول در دقیقه ۱۰، لحظه اوج دوم در دقیقه ۱۸ و لحظه اوج سوم در دقیقه ۲۶ است.

فیلم نامه نویس در طراحی نمودار اثر زمان از تمامی عناصر سینمایی استفاده میکند. پیش از این، فیلم نامه نویس مجبور بود تا به عناصر اصلی ساختار ادبیاتی داستان، وفادار باشد، در حالی که در این روش، نویسنده هنگام طراحی نمودار اثر زمان، فقط خود را به وفاداری نسبت به ساختار دراماتیک ملزم میداند و در بهرهگیری از عناصر اختصاصی سینما مانند موسیقی، شرح فضا و حتی طراحی حرکت در نما هیچ محدودیتی ندارد.

از دیگر نکات بسیار مهم در طراحی نمودار اثر زمان، استفاده از نقاط توجه مخاطب در بازه زمانی است. نقاط توجه به لحظاتی در یک زمان مشخص میگویند که مخاطب به حداکثر آمادگی لازم برای درک دیداری و شنیداری از فیلم دست مییابد.

تفاوت اصلی نقاط توجه با نقاط اوج در داستان در این است که راوی، نقطه اوج در داستان یا درام را ایجاد میکند و تابعی از کنشهای طراحی شده به وسیله نویسنده است. نقاط توجه، تابعی از شرایط پخش فیلم یا روایت داستان، متناسب با بازه زمانی است که در ساختار فیزیکی مغز آدمی ریشه دارد و محیط، نور، رنگ و صدا بر آن اثر میگذارد.(اکسلرد، ۲۰۰۱: ۱۲)

به همین دلیل، در شرایط معمول ممکن است در یک فیلم سینمایی «بر روی پرده بزرگ در محیط آرام و تاریک» یا یک فیلم تلویزیونی «بر روی صفحه کوچک با محیط شلوغ»، نقاط توجه متفاوتی روی یک بازه زمانی مشترک داشته باشیم.

ص: ۳۵

شناخت و بهرهمندی از نقاط توجه در طراحی نمودار اثر زمان به نویسنده کمک میکند هنگامی که میخواهد مثلاً پیامی را در فیلم نامه با تصویر یا دیالوگی خاص آشکار کند که نیازمند توجه ویژه مخاطب برای درک بهتر پیام است، از نقاط توجه بهره گیرد. به این ترتیب، از خطر تلاقی لحظاتی که پیامی مهم در فیلم از نظر مضمونی و دراماتیک در حال روایت است، با لحظاتی که مخاطب آمادگی مغزی لازم برای تجزیه و تحلیل آن پیام را ندارد، به سلامت عبور می کند.

ص: ۳۶

۳. داستانهای فرعی برای طراحی منحنی پیام زمان

۳. داستانهای فرعی برای طراحی منحنی پیام زمان

برای درک بهتر ماهیت داستانهای فرعی در طراحی منحنی پیام زمان باید این مثال را بررسی کنیم:

هنگامی که داستانی از زندگی شیرین یک خانواده را روایت میکنیم و پس از آن، داستانی از حادثهای تلخ برای همان خانواده را روایت میکنیم، شیرین بودن زندگی آن خانواده در داستان اول به واسطه داستان دوم و پس از پایان داستان دوم در ذهن مخاطب ماندگار میشود. بی شک، هر ماجرایی در داستان فرعی سوم برای مخاطب تعریف شود، در جمع با خاطره ماندگار شیرین بودن زندگی در ذهن مخاطب دارای پیامی جدید خواهد بود؛ پیامی که هرگز نمیتواند به صورت مستقل از داستان اول، خود را نمایان کند.

در مضامین دینی، حساسیت طراحی نمودار پیام زمان در تناسب با داستانهای فرعی نمود ویژه ای پیدا میکند، به گونهای که داستانهای فرعی تنها سبب ایجاد تأثیری از پیش تجربه شده نمیشود، بلکه گاهی نیاز است تا مخاطب در رویارویی با حوادث یک داستان فرعی، درگیر دریافت پیامی جدید و تجربه نشده شود. ازاین رو، به خلق داستانهای فرعی برگرفته از وهم نویسنده برای انتقال پیام معنوی از پیش تعیین شده نمی توان دست زد، همان گونه که رابرت هالاـ محقق ادبیات نمایشی در مقاله «داستاننویسی دینی» میگوید:

اگر حادثهای را برای ایجاد تأثیر خاصی در اندیشه یک شخص نقل میکنید که آن حادثه زاییده ذهن شماست و نمیدانید اگر این حادثه در واقعیت اتفاق میافتاد، همان تأثیر مد نظر شما را بر مخاطب میگذاشت یا تأثیری دیگر، از نقل آن حادثه پرهیز کنید. (هالا،۲۰۰۷:۴۴)

در واقع، لزوم استفاده از مستندنگاری در طرحریزی داستانهای فرعی برای طراحی نمودار پیام زمان مبتنی بر پیام های معنوی اهمیتی خاص مییابد؛ زیرا هرگونه پیچیدگی تجربه نشده به وسیله مخاطب، او را از درک پیام ماندگار دور می کند. قرآن کریم در بسیاری از تمثیلهای خود همواره

ص: ۳۷

اثری را که انسان پیش تر تجربه کرده است، برای تبیین پیام خود در نظر دارد. تمثیل خانه سست به خانه عنکبوت، مثالی است که بارها انسان تجربه کرده است. این نوع روایت مبتنی بر تجربه مستند را در بسیاری از تمثیلهای موجود در روایات اهل بیت علیهم السلام نیز میتوان مشاهده کرد.

هنگامی که داستانهای فرعی برای طراحی پیامی مانند ایثارگری طرحریزی میشود، بیشک، استفاده از مؤلفههای دراماتیک یک ماجرای واقعی که پیام ایثارگری را در ذهن مخاطب تداعی میکند، میتواند بسیار مفید باشد.

نمونهای از تصویر شماتیک SBM طراحی شده برای سکانسی از فیلم سینمایی ماتریکس که تأثیر منحنی تطبیق برISC وIEC بسیار جالب است.

ص: ۳۸

۴. روانشناسی اجتماعی

اشاره

۴. روانشناسی اجتماعی

زیر فصل ها

الف) تأثیر فرهنگی در طراحی بازه زمان

ب) طراحی داستانهای فرعی

الف) تأثیر فرهنگی در طراحی بازه زمان

الف) تأثیر فرهنگی در طراحی بازه زمان

بیشک، هنگام طراحی یک بازه زمانی برای ایجاد یک اثر در مخاطب، یکی از مهمترین شاخصهها پیش زمینه های فرهنگی، اجتماعی و روانشناختی مخاطب است، به گونهای که هر مخاطبی بنا به پیشداشتهای خود، به زمان متفاوتی برای درک موضوعی یکسان نیاز خواهد داشت. با توجه به وجود یک میانگین زمانی قابل اطمینان که روانشناس اجتماعی مشخص کرده است، به یک زمانبندی استاندارد برای طرح حادثه، طرح پیام و معرفی شخصیت میتوان دست یافت.

ب) طراحی داستانهای فرعی

ب) طراحی داستانهای فرعی

استفاده از روانشناسی اجتماعی در طرحریزی داستانهای فرعی در نمودار پیام زمان بسیار اهمیت دارد، به گونهای که با شناخت و بهرهگیری از روانشناسی اجتماعی میتوان به کدگذاری پیام محتوایی اثر پرداخت. برای مثال، اگر حادثهای خاص در فرهنگی خاص دارای تأثیری اختصاصی باشد، این داستان را میتوان اثر کد شده برای آن فرهنگ خاص نامید. با استفاده از این روش به طور همزمان می توان چند پیام متفاوت را برای چند فرهنگ متفاوت کرد. البته این تئوری تاکنون فقط در طراحی فیلم نامهای با دو پیام، نمود عملی داشته است. (ماتریکس ۱)

به طور کلی، روانشناسی اجتماعی در طراحی داستانهای فرعی، استفاده از مؤلفههای تصحیح در نمودار تطبیق، طراحی دیالوگ و حتی طراحی وسعت پیام محتوایی نقش بسیار تعیین کننده ای دارد.

۵. منحنی تطبیق

۵. منحنی تطبیق

برای رسیدن به چارت SBM اصلی باید نمودار اثر زمان تولید شده را با

ص: ۳۹

نمودار پیام زمان طراحی شده مطابقت دهیم. در این مرحله، معمولاً ـ داستانهای فرعی طراحی شده در نمودار پیام زمان در ساختار روایی خود از مؤلفههای جدیدی بهرهمند میشوند؛ مؤلفههایی که هر کدام اثر خاصی در زمانی معیّن ایجاد می کنند. این مؤلفهها را با استفاده از طراحی دیالوگهای جدید، تغییر در پرداخت فضاسازی یک سکانس یا افزودن توصیف نوشتاری موسیقی یا فضای صوتی می توان ایجاد کرد. با این حال، ممکن است هنگام اعمال این مؤلفهها در داستانهای فرعی دچار سردرگمی روایی در برخی از سکانسها شویم. منحنی تطبیق، نویسنده را ملزم میکند تا سکانسهای نامتناسب را دیگرنویسی

کند. با توجه به اینکه شخصیتپردازی در این روش به طور کامل هنگام طراحی داستانهای فرعی انجام پذیرفته است، دیگرنویسی سکانسهای نامتناسب این امکان را به نویسنده میدهد که در این مرحله علاوه بر ترمیم منحنی تطبیق، به تعالی ظرافتهای گفتاری و رفتاری (دیالوگ و بازی) در شخصیتهای اصلی بپردازد. گفتنی است ماهیت اصلی منحنی تطبیق را دو شاخص اصلی تثبیت لحظه یا زمان مورد نظر برای برداشت مخاطب از پیام طراحی شده بهوسیله نویسنده و شالوده اصلی داستان(۱) تشکیل می دهد که هنگام طراحی نمودار اثر زمان، ساختار سینمایی به خود گرفته است.

بازنویسی فیلم نامه در روش سنتی فیلم نامه نویسی که به ایجاد نظم بیشتر در روابط علت و معلولی، ریتم روایی فیلم نامه و پررنگ کردن شخصیتپردازی می انجامد، چیزی شبیه به عملکرد فیلم نامه نویس برای طراحی منحنی تطبیق در روش SBM است. البته نویسنده در روش SBM پس از تصحیح منحنی تطبیق به فیلم نامه نهایی دست می یابد، ولی در روش سنتی، نویسنده برای رسیدن به فیلم نامه مطلوب، مجبور است بازنویسیهای مکرر انجام دهد. این مطلوب نیز فقط با ایجاد یک ساختار دراماتیک مناسب

۱- Space plot.

ص: ۴۰

ممکن است به دست آید و برای اطمینان از صحت انتقال پیام محتوایی در تناسب با کلیت اثر هیچ تضمینی وجود ندارد.

واژه نامه

واژه نامه

staging base metod) SBM) : شیوه نوشتاری فیلم نامه مبتنی بر چارچوب از پیش طراحی شده

Instant effect chart:) IEC) نمودار اثر زمان

Instant sense chart) ISC) : نمودارپیام زمان

Matching Graph SBM : منحنی انطباق

Futuristic Escape : ترس از آینده

Minor incident: داستانهای فرعی

Excitement Chart) EXC CHART) : نمودار جذابیت در فیلم نامه

منابع برای بررسی بیشتر

منابع برای بررسی بیشتر

۱. http://www.scriptwritersnetwork.org/swn/.

۲. www.abcnewtalent.disney.com.

۳. http://www.variety.com.

پیوست

ساختار سه پرده ای فیلم نامه

ص: ۴۱

لحظه خلق فیلمنامه دینی

لحظه خلق فیلمنامه دینی

زیر فصل ها

مروری بر فرآیند تولید فیلمنامه دینی از خلق ایده تا نگارش فیلمنامه

اشاره

مروری بر فرآیند تولید فیلمنامه دینی از خلق ایده تا نگارش فیلمنامه

(علیرضا آرام

۱دارای تحصیلات حوزوی و کارشناس ارشد فلسفه هنر.

چکیده

چکیده

از ابتدا و به شکلی خودآگاه می توان به نگارش فیلم نامه دینی پرداخت؛ با تجربه دین داری یا دست کم حضور هم دلانه در جمع دین داران، ایده های دینی متولد می شوند. با بازخوانی تجربه های شخصی، دقت در مشاهدات روزانه زندگی، سیر در تاریخ دین و مطالعه زندگی بزرگان دینی، امکان بسط ایده و گسترش آن به سلسله وقایعی که تشکیل دهنده ساختار داستان؛ یعنی همان خلاصه طرح هستند، فراهم می شود. در گام پایانی، ذهنی گران بار از گزاره ها و آموزه های دینی می تواند دیالوگ دینی بنویسد. در تمام این مراحل، رعایت قالب هایی که ساختار یک فیلم نامه را تشکیل می دهند، اجتناب ناپذیر

است. قالب هایی که بدون رعایت آنها فیلم نامه ای وجود ندارد تا بخواهد خود را به وصف دینی بیاراید.

ایـده و طرح و فیلم نـامه در یـک دیالکتیک لحظه ای فرآینـدی شـکل می گیرنـد؛ ایـده های بالقوه فرآینـدی را پشت سـر می گذارنـد تـا ایـده مطلوب در لحظه ای خلق شود. آن گاه ایـده خلق شـده وارد فرآینـد تازه ای می شود تا پس از عبور از دهلیز طرح های ممکن، طرح نهایی قـدم به هستی بگـذارد و طرح نهایی در مسـیر دیالکتیک تازه ای پا گـذارد تا سـنتزی به نام فیلم نامه را پدید آورد. فیلم نامه خلق شده در ذهن و ضـمیر مخاطبانش در طول لحظه ها و فرآیند های تازه همچنان تفسـیر و شاید هم دوباره خلق می شود.

کلیدواژگان

ایده، ساختار داستان، طرح، دین داری.

ص: ۴۲

مقدمه

مقدمه

در این نوشـتار تلاش خواهد شد بر اساس تجربههای شخصی در نگارش فیلمنامه و داستان و نیز توجه به منابع موجود در زمینه نگارش خلاق و آیین نگارش فیلم نامه، لحظه خلق ایده و فرآیند گسترش آن تا خلق کامل یک فیلم نامه دینی بازخوانی شود. فرآینـد تولیـد فیلم نـامه دینی را از منـاظر دیگری نیز می توان نظـاره و آن را بر اسـاس مبانی متفاوت ترسـیم کرد و در نهایت، نتایجی مشابه یا متفاوت از نتایج پایانی این نوشتار به دست آورد.

۱. لحظه خلق ایده

۱. لحظه خلق ایده

نویسنده ای که در حال و هوای دینی زندگی کرده و با آموزه های دین به صورتی همدلانه در تماس بوده است، وقتی به خلق اثری دینی در حوزه فیلم نامه و داستان می اندیشد، همچون دیگر نویسندگان، چاره ای جز استفاده از تمرینهای نگارش خلاق نـدارد. صـاف کردن حنجره، شـنیدن صـدای درون، سـرودن شـعر تصـادفی، نامگـذاری شـعرها، گفت وگو با شخصـیت های متفـاوت، نوشـــتن دربـاره تصویرهـا، لباســها، غـــذاها، مکانهـا و ... همگی تمرینهـایی برای یـافتن ایـده اولیـه هســـتند. (Reynols,۱۹۹۳:Part۲) در کلاـس نگارش خلاق به نویسـنده آموزش داده می شود که همراه داشـتن دفترچه یادداشت و ثبت اتفاق های جالب توجه روزانه در آن می تواند مهمترین وجه تمایز یک

ص: ۴۳

نویسـنده خلاـق و ایـدهیاب از یک نویسـنده غیرخلاق و ایـدهربا باشـد. نویسـنده در هر حال، محتاج یک ایـده تازه و تاکنون

دست نیافته است. ایده ای که از جنس زندگی و برخوردار از نفس حیات روزانه بشری و درعین حال، برخوردار از نقش و نگاری متفاوت از روزمرگی و زودگذری است. گام نخست در تولید فیلم نامه دینی (همچون فیلم نامه هایی که نمی خواهند یا نمی توانند پسوند دینی را با خود همراه کنند) از همین مرحله؛ یعنی مرحله خلق ایده آغاز می شود. در اینجا، نویسنده ای که قصد تولید یک اثر دینی را دارد، همچون دیگر نویسندگان نوپا یا کارکشته، به تمرینهای نگارش خلاق نیاز دارد. این تمرینات تا یافتن یک ایده جذاب ادامه می یابد تا اینکه ایده دلخواه کشف می شود.(مرینگ، ۱۳۸۱: ۳۲۵ ۳۷۵)

نخستین وجه اختصاصی فیلم نامه دینی در همین ایده دل خواه و میزان برانگیزانندگی آن برای یک نویسنده برخوردار از نگاه دینی (یا دست کم، نگاه همدلانه به آموزه های دینی) است. در اینجا نویسنده ایده ای را به طور موقت پذیرفته است. منظور از موقت این است که ایده خلق شده، بخشی از وجود او را به همراهی طلبیده است و از نویسنده یاری خواسته، ولی هنوز به یک ایده کامل تبدیل نشده است. همچون جنینی که در آستانه قدم نهادن به این جهان است و تقلاهای او نوید لحظه وضع حمل را می دهد و در اولین نگاه، اشتیاق جنین در قدم نهادن به هستی این جهانی را به ناظران نشان می دهد. با این حال، هنوز وضع حمل را نمی توان قطعی دانست.

در تمرینهای نگارش خلاق همیشه هشدار داده می شود که در انتخاب ایده ها متوجه تزویر کلیشه ها باشید. کلیشه ها، ایده هایی هستند که در طول روزگاران دراز، کارآمدی و توانایی خود را در جذب مخاطب به اثبات رساندهاند. آنها کهنالگوهایی هستند که ناخودآگاه فردی و جمعی (مشترک)

ص: ۴۴

همه ما را به سیطره خود درآوردهاند و هر بار هم این توانایی را دارند که خود را به شکل یک ایده تازه بیارایند. همانطور که امکان اشتباه ایده و کلیشه همواره در مقابل نویسندگان رژه می رود، امکان دینی انگاشتن یک ایده کم بها و کم ظرفیت نیز همیشه می تواند کج راهه ای در فرآیند تولید فیلم نامه دینی باشد.

وضع حمل و خلق ایده همچنان معلّق می ماند تا خالق اثر از محتوای دینی نهفته در آن اطمینان حاصل کند. در اینجا نویسنده ای که خود، از تجربههای دینی برخوردار بوده یا جست وجویی در تجربههای دینی عالمان و عارفان داشته یا کاوشی در منابع دینی به عمل آورده است، باید عیار دینی ایده در آستانه خلق و سلامت و کمال جنین در حال وضع را به دقت بررسی کند تا دریابد در دام کلیشهگویی و سطحینگری نیفتاده و یک تجربه شخصی غیرقابل تعمیم یا یک اتفاق روزانه و کم بها را با پسوند دینی، بزک نکرده است.

ده ها ایده به ذهن نویسنده هجوم آوردهاند و از این میان، ایده ای توانسته است ذهن نویسنده را درگیر خود کند. نویسنده با رجوع به دیده ها و دانسته هایش (کریوولن، ۱۳۸۵: ۱۸۴) که همگی مستند به حضور نویسنده در حال و هوای دینداری یا زندگی او در جامعه دینداران یا تکاپوی او در بررسی متون دینی است، ایده منتخب را برخوردار از محتوای دینی و دارای ظرفیت رشد تشخیص داده است. اکنون می توان گفت یک ایده دینی برای تولید یک فیلم نامه دینی خلق شده است.

ص: ۴۵

۲. فرآیند گسترش ایده و نگارش طرح

۲. فرآیند گسترش ایده و نگارش طرح

نویسنده به فکر گسترش ایده و تبدیل آن به یک «طرح اولیه» برای نگارش فیلم نامه افتاده است. منظور از طرح، اتفاقهای اصلی داستان و شرح ترتیبی ماجراهای رخ داده در آن است. نویسنده در اینجا ابتدا، میانه و پایان داستان را با همان ترتیبی که قرار است اتفاق بیفتد، روی کاغذ ثبت می کند. می توان گفت طرح، تمام داستان است بدون تفکیک صحنه ها و فارغ از جزئیات گفتو گوها. (گریک، ۱۳۸۸: ۸۶)

معمولاً نویسندگان برای نوشتن طرح به نقطه شروع داستان و شخصیتی که آغازکننده ماجراهای داستان باشد، فکر می کنند و می کوشند به اولین اتفاقی مهمی که برای این شخصیت یا به وسیله این شخصیت رخ می دهد، به عنوان اولین ماجرای داستان و نقطه شروع تمام اتفاقها توجه کنند. نقطه شروع باید یک اتفاق نامتعارف، معمّاگونه و قابل پیگیری باشد. نقطه شروع، اتفاقی است که نظم و تعادل مورد انتظار در زندگی روزانه را به هم می ریزد و خواننده را وادار می کند پیگیر ادامه داستان و در انتظار حل و فصل ماجرای پریشانکننده دنیای عادی باشد. پس از انتخاب نقطه شروع، نویسنده به ماجرای بعدی می اندیشد که با ماجرای اولیه داستان ارتباطی مستقیم داشته باشد. داستان به کمک اتفاقاتی به پیش می رود که از درون هم زاده می شوند و با نظمی که در زندگی روزانه خود دیدهایم، سازگار (و نه لزوماً منطبق) هستند. هر اتفاق، بازتابی است از تصمیم یا واکنش اولیه ای که آن را به عنوان نقطه شروع در نظر گرفتیم تا اینکه ماجراها به جایی ختم می شود.

در پایان داستان، شخصیتی که عمل یا واکنش او نقطه آغاز ماجرا بوده، اگر از مهلکه ها گریخته باشد، به راهی که پیموده است، می اندیشد و نتیجه اتفاقات را به سود یا ضرر خود می بیند. مخاطبی نیز که ذهن و ضمیر خود را

ص: ۴۶

درگیر ماجراهای داستان کرده است، به سهم خود می تواند از اتفاقات آن، خرسند یا ناخرسند باشد.

پرسش اینجاست که چگونه می توان یک طرح دینی نوشت؟ چگونه یک فیلم نامه نویس می تواند اتفاقاتی را که در داستان رخ می دهد، به شکل و قالب دینی درآورد؟ اتفاق اولیه ای که در داستان رخ می دهد و تعادل موجود در زندگی روزانه را به هم می زند، چگونه می تواند پسوند دینی بگیرد؟ توالی منظم و گاه گریزناپذیر ماجراهایی که پس از اتفاق اولیه رخ می دهد، چگونه می تواند قابل ارزشگذاری دینی باشد؟ نقطه پایانی داستان که نقطه حل و فصل ماجراهای آغاز و میانه آن است، چگونه می تواند به شکلی دینپسند سامان یابد و حل و فصل شود و با این حال با دخالت های ارزشگذارانه نویسنده آمیخته نباشد؟

در اینجا می توان از سه منبع ذکر شده در مورد ایده، یاری گرفت و داستان را به کمک آنها به سرانجام دینی رساند. این سه

منبع عبارتند از:

الف) تجربه دینی نویسنده؛

ب) توجه نویسنده به تجربه دینی دیگران؛

ج) سیر نویسنده در منابع دینی (در اینجا منظور قرآن و سنت است).

جست وجو در سه منبع یاد شده و تلاش برای دست یابی به یک «فهم موجّه» از هریک از این سه منبع، موجب می شود نویسنده یک اثر دینی بتواند کنشها و حوادث روی داده در اثر را با نگاه به سوابق دینی مندرج در این منابع ترسیم کند و در نهایت، به طرحی برای یک فیلم نامه دینی دست یابد.

آنچه نویسنده در حیات دینی خود تجربه کرده است، می تواند به یک داستان دینی تبدیل شود. وقایعی که نویسنده در زندگی خود، شاهد بوده و

آن را دارای ظرفیت لازم برای پذیرش تفسیر دینی تشخیص داده است، می تواند به کنشهایی برای پیشبرد طرح فیلم نامه، آن هم یک فیلم نامه دینی، تبدیل شود. تراجم علما و آنچه بزرگان دینی از ماجراهای مؤثر در زندگی خود بیان کردهاند، می تواند استناداتی برای نویسنده فراهم کند تا وقایع داستان را با نظر به وقایع برگرفته از زندگی بزرگان دینی (در حوزه نظر یا عمل) انتخاب کند. چنین وقایعی از جنس زندگی است؛ زیرا کسانی آن را تجربه کردهاند و وقتی روایت آنان را از آن وقایع می شنویم، رضایتشان از آن ماجراها و صداقتشان در ذکر خاطرات و گاه خطرات دینی را به عیان مشاهده می کنیم. پس آنچه در حیات دینی خود نویسنده یا یک انسان سفرکرده در صراط دین رخ داده است، از جنس زندگی و قابل حصول یا تحصیل در زندگی روزانه بشری است.

آنچه نیز در منابع متقن دینی ذکر شده، واجد همین خصوصیت، یعنی برخورداری از نَفَس حیات بشری است. اساساً فرض دین داران بر این پایه استوار است که دستورهای دینی به این سبب به بشر ابلاغ شدهاند که به زندگی انسان ها سامانی بدهند و در نهایت، حیات این جهانی بشر را اصلاح کنند تا حاصلی برای جهان پس از مرگ در پی داشته باشد. پس آنچه در دین وارد شده، قابل اجرا در زندگی، واجد شرایط طبیعی و قابل باور از منظر دینداران و ناظران حیات دینی است.

بنابراین، انتخاب وقایع دینی با نظر به منابع سهگانه یاد شده، به باورپذیری داستان اسیب وارد نخواهد کرد و روابط جاری در زندگی روزانه را دست خوش تصرفات نویسنده نخواهد ساخت. می توان یک طرح دینی نوشت و تمام کنشها و اتفاق های رخ داده در آن را به گونه ای ترسیم کرد که در عین برخورداری از یک صبغه دینی و ضمن

وارد کردن مخاطب به یک مسیر دینی، واجد تمام شرایط قابل باور زندگی هم باشد و ردّ پای نویسنده، رشته اتصال مخاطب با شخصیتها و وقایع داستان را سست نکند.

۳. شخصیتپردازی دینی

۳. شخصیتپردازی دینی

وقتی نویسنده طرح خود را به پایان رساند، بر شخصیت ها تمرکز می کند. نویسنده می خواهد شناخت اجمالی خود از شخصیتها را به شناخت تفصیلی بدل سازد. در نگارش خلاق، تمرینهایی مثل «زنده کردن شخصیت» می توانند شخصیتپردازی را برای نویسنده تسهیل و تسریع کنند. (گریک، ۱۳۸۸: ۳۴۵) نویسنده تلاش می کند به دنیای درونی شخصیتهای اصلی و فرعی داستان برود. دغدغه ها، ارزشها، ضد ارزشها، تابوها، خطاها و خاطرات آنها و در یک کلام، تمام آنچه سازنده شخصیت کنونی شخصیتهای داستان است، در این تمرینها تجزیه و در نهایت ترکیب می شود تا سازنده شخصیت افرادی باشد که نویسنده آنها را برای ورود به داستان خود انتخاب کرده است. (سینگر، ۱۳۸۳: ۱۷۷ ۱۹۵)

اگر به ایده و طرح دینی قائل شدهایم، آیا می توان به «شخصیت پردازی دینی» نیز به عنوان نوع ویژه ای از شخصیت پردازی نگریست؟ به این پرسش، پاسخ مثبت می دهم و تلاش می کنم فرآیند شخصیت پردازی دینی را به عنوان دنباله طبیعی ایده و طرح دینی ترسیم کنم.

نویسنده ای که قصد دارد شخصیت های مثبت، منفی و احتمالاً خاکستری را به عنوان کنشگران اصلی قصه، وارد فیلم نامه دینی خود کند، تلاش می کند با رجوع به مخزن اطلاعات خود و با استمداد از آنچه در حیات جمعی خود در جامعه دین داران به صورت مستقیم یا غیرمستقیم، نظارهگر آن بوده است، شخصیت های خود را بسازد. در اینجا تجربه نویسنده، گنجینه ای از اطلاعات

ص: ۴۹

را در باب انواع شخصیت ها در اختیار او قرار می دهد تا نویسنده بتواند شخصیت های داستانی خود را انتخاب کند.(مک کی، ۱۳۸۲: ۲۵۱)

علاوه بر تجربه های شخصی که نویسنده آنها را از تجربه های دینی خود یا سکونت در جمع دین داران به دست آورده است، دو منبع دیگر نیز یاریگر نویسنده در شخصیت پردازی دینی هستند:

۱. آنچه در متون دینی در باب روانشناسی انسان و ویژگی های فردی و جمعی ابنای بشر وارد شده است.

۲. آنچه در تاریخ دین و تراجم رجال دینی درباره ویژگیهای شخصیتی عالمان، عارفان یا عامه دینداران وارد شده است.

نویسنده با توجه به این سه منبع می تواند عامل ایجاد یک شخصیت پردازی دینی در فیلم نامه خود باشد. حیات دینی نویسنده

و احساسات و عواطفی که در لحظات قرب یا بعد دینی خود آن را تجربه کرده است، می تواند به نویسنده یاری رساند تا نقش دین در ساحت فردی را بیواسطه لمس کند و از این تجربه در ساخت انواع شخصیت ها کمک بگیرد (خواه شخصیت ها دین دار باشند یا نه.) زیستن نویسنده در جامعه دینی نیز می تواند به او کمک کند تا اصناف دین داران و نتایج دین داری را به صورت بیواسطه مشاهده کند و از این تجربه در ساخت شخصیتهای قصهاش یاری بگیرد. سیر نویسنده در متون اصلی دین (کتاب و سنت)، او را با مجموعه ای از گزاره های روانشناسانه روبهرو می کند که هریک می تواند بیانگر بخش یا تمام دیدگاه دین در باب انسان و جهان و یاریگر نویسنده در ساخت شخصیتهای یک داستان دینی باشد. تراجم و تاریخ دین نیز می تواند ویژگیهای شخصیتی رجال دین و قطب های متضاد آنها را به نویسنده، معرفی و در نهایت، او را در شخصیت پردازی دینی کمک کند.

ص: ۵۰

بنابراین، در اینجا نیز می توان گفت نویسنده با بهرهگیری از دانش دینی به شخصیت پردازی دینی پرداخته و فیلم نامه دینی را یک گام به جلو برده است. اینک نویسنده در تدارک گام نهایی برای نگارش فیلم نامه دینی است.

۴. دیالوگنویسی دینی

۴. دیالوگنویسی دینی

در نگارش دیالوگ نیز آنچه برای یک فیلم نامه دینی اهمیت دارد، وجود مفاهیم دینی مندرج در کتاب و سنت یا دست کم، مفاهیم مورد تأیید این دو منبع است. در ادیان مختلف از جمله دین اسلام، گزاره های صریحی وجود دارد که بتوان از آنها در زندگی روزانه به عنوان «کلمات قصار» و حکمتآمیز بهره برد. با انتقال این مفاهیم به مخاطب در قالب دیالوگ، فیلم نامه نویس بخش قابل توجهی از اهداف خود را برآورده میسازد. البته از حوزه «کلمات قصار» دینی می توان فراتر رفت و از تمام گزاره های دین به عنوان منبعی برای دیالوگ نویسی دینی بهره گرفت. آنچه در اینجا اهمیت دارد، انتقال مفهوم دینی در خلال دیالوگ هاست.

اصل مهمی در دیالوگ نویسی وجود دارد که عبارت است از رعایت شکل «رفت و برگشتی» دیالوگ. رفت و برگشت به این معناست که هر طرف گفتوگو با کلام خود تأثیری بر طرف مقابل خود می گذارد و او را به یک رقابت یا نبرد فرامی خواند. هر جمله ای که از جانب یک طرف دیالوگ بیان می شود، به یک کنش مؤثر است که گوینده و تماشاگر را در انتظار پاسخ مخاطب (طرف دیگر دیالوگ) میگذارد. از همین جاست که سفارش می شود نویسنده باید همواره به اصل رفت و برگشت و کنش و واکنش در دیالوگ نویسی توجه کند. همواره یک طرف نیرویی وارد می کند و طرف مقابل در تدارک معکوس کردن جهت نیروست.

ص: ۵۱

(شلهارت، ۱۳۸۸: ۲۷۲ ۳۱۰) خروج از این اصول، دیالوگ را به مونولوگ یا خطابه محض یا در بهترین حالت، به وسیله ای

برای انتقال اطلاعات به تماشاگر تبدیل می کند.

فیلم نامه دینی هم بایـد در عین توجه به جنبه دینی دیالوگ ها، به این اصل مهم توجه کنـد تا دیالوگها در کنار برخورداری از حال و هوای دینی، از حال و هوای طبیعی و باورپـذیر و دربردارنده احترام به وقت و شخصیت مخاطب نیز بهرهمند باشـند. از همینجا می توان نتیجه گرفت که صـرف آشنایی نویسنده با گزاره های دینی برای تبدیل آنها به دیالوگ فیلم نامه دینی، کافی نیست. نویسـنده بایـد علاوه بر محتوای دینی دیالوگ ها، قواعد ناظر به شـیوه اسـتفاده از آنها را نیز بشـناسد تا بتواند آنها را به شکلی اثرگذار و باورپذیر به بیننده منتقل کند.

شایـد دیالوگ را بتوان مهمترین بخش فیلم نامه دانست. بیننـده از مجرای دیالوگ وارد فضای داسـتان می گردد و از رهگـذر دیالوگها با شخصیتها آشنا می شود. نقصان زبانی دیالوگها مانع ارتباط شنونده با حال و هوای قصه است. نقصان فنی دیالوگ ها که معمولاً در نتیجه بیتوجهی نویسـنده به اصل «رفت و برگشت» پدیـد می آیـد، مانع باورپذیری آنها می شود و در نهایت، نقصان محتوایی دیالوگ ها، انگیزه دینی نویسنده را به یک آرزوی نافرجام تبدیل می کند.

نتیجهگیری

نتیجهگیری

این نوشـتار، توصـیفگر فعالیت فیلم نامه نویسانی است که از ابتـدا و به شـکل خودآگاه قصـد نگارش فیلم نامه دینی را دارنـد. همچنین فیلم نامه هایی را می توان دینی تلقی کرد که نویسنده از ابتدا به این فرآیند توجه نداشته یا

ص: ۵۲

عامدانه قصد فرار از نگارش فیلم نامه دینی را داشـته، ولی محصول نهایی با وصف دینی همراه شده است. با این حال، بررسـی این فیلم نـامه ها مجال دیگری را می طلبـد، ولی به اجمال می توان گفت شـمول محتوا و کثرت گزاره های دینی می توانـد بر قصد اولیه صاحب اثر غلبه کند و نتیجه ای خارج از اختیار نویسنده در پی بیاورد.

در ابتـدای این نوشـتار، از دو عبارت متضاد «لحظه» و «فرآینـد» اسـتفاده شـد. نگارش فیلم نامه دینی در لحظه انجام می شود یا بایـد فرآینـدی را نظاره کرد تا فیلم نامه دینی به سـرانجام برسـد؟ به نظر می رسـد لحظه و فرآینـد، همپوشان و شاید هم منطبق هستند. گاه لحظه ها در کنار یکدیگر قرار می گیرند و فرآیندی را تشکیل می دهند و گاه فرآیند های به هم پیوسته و مختلف در دید ناظران و قاضیان در لحظه ای، با هم منطبق می شوند و «لحظه خلق» نام می گیرند.

نویسـنده در لحظه ای، «ایـده» را می یابـد، ولی این لحظه، حاصـل کـاوش او در کتابهـا، مجله هـا، اخبار، تصاویر و مشاهـدات روزانه است. با تجزیه این لحظه به فرآیندهایی می رسـیم که در کنار هم قرار میگیرند یا در هم تداخل پیدا میکنند و سنتزی به نام ایده را پدید آورند. ایده در یک فرآیند به «طرح» تبدیل می شود. طرح چندین بار بازنویسـی و اصلاح می شود، ولی طرح نهـایی در لحظه ای خلق می شود. شخصـیت پردازی در فرآینـدی پیش می رود، ولی شخصـیت های نهایی در لحظه برگزیـده

می شونـد و دیـالوگ نهـایی نیز چنین است. تمـام این لحظه هـا حس و حالی شبیه لحظه خلق ایـده را به مخاطب یادآوری می کننـد. بنابراین، فیلم نامه دینی ترکیبی می شود از لحظه ها؛ «لحظه خلق ایـده»، «لحظه خلق طرح»، « لحظه پرداخت شخصـیت»، «لحظه گرهگشایی داستان» و «لحظه تکمیل دیالوگ ها». در نهایت، می توان گفت

ص: ۵۳

فیلم نـامه دینی در لحظه خلق می شود، ولی این لحظه، محصول فرآینـدی پردامنه است؛ فرآینـد تولیـد فیلم نامه دینی و فرآیند یافتن ایده و طرح.

خلق فیلم نامه دینی از نوع خلق هنری و از جنس خلق مُـدام است. نویسـنده دایم با فرآینـدها پیش می رود تا در لحظه ای خلق می کنـد. با نگاه دوباره، سـهباره و چندباره، آنچه در ابتدا خلق شده بود، بازنگری و اصـلاح می شود و این بار در لحظه ای به شکل ساما ن یافتهتر خلق می شود. این مسیر در هیچ جا متوقف نمی شود. حتی پس از تکمیل فیلم نامه نیز این خلق مدام ادامه می یابد، گاه به دست کارگردان، گاه به دست بازیگر و گاه در ذهن و ضـمیر مخاطب. در ذهن پرتکاپوی خالق اثر و در نگاه جمیـل نـاظران، خلق شـکل و محتوای دینی برای فیلم نامه و نیز خلق فیلم نامه ای برای ادای دین به آموزه های دین، هر روز و هر زمان ادامه دارد. این فرآیند هر لحظه به خلق تازه ای می رسد.

ص: ۵۴

منابع

اشاره

منابع

زیر فصل ها

الف) فارسی

ب) لاتین

الف) فارسی

الف) فارسی

سینگر، لیندا، بازنویسی فیلمنامه، ترجمه: عباس اکبری، تهران، سوره مهر، چاپ اول، ۱۳۸۳.

شلهارت، لورا، راهنمای عملی فیلم نامه نویسی، ترجمه: پدرام لعلبخش، تهران، افراز، چاپ اول، ۱۳۸۸.

کریوولن، ریچارد، چگونه از هر چیزی فیلم نامه اقتباس کنیم؟، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، چاپ اول، ۱۳۸۵.

گریک، نوئل، راهنمای عملی نمایش نامه نویسی، ترجمه: علیاکبر علیزاد، تهران، بیدگل، چاپ اول، ۱۳۸۸.

مرینگ، مارگارت، فیلم نامه نویسی، ترجمه: داود دانشور، تهران، سمت، چاپ اول، ۱۳۸۱.

مک کی، رابرت، داستان، ترجمه: محمد گذرآبادی، تهران، هرمس، چاپ اول، ۱۳۸۲.

ب) لاتین

ب) لاتین

۱. Reynolds, Jerry, Creative writing, national textbook company, ۱۹۹۳.

ص: ۵۵

راهکارهای دینی و برنامهسازی برای نمایش شخصیت

راهکارهای دینی و برنامهسازی برای نمایش شخصیت

زیر فصل ها

اولیا و معصومین علیهم السلام در تلویزیون

اشاره

اولیا و معصومین علیهم السلام در تلویزیون

(رضا فرخنژاد

(علیاصغر ترکاشوند

۱کارشناس ارشد ارتباطات و مدیر پژوهش معاونت سیما.

۲کارشناس ارشد فلسفه و کلام اسلامی و پژوهشگر اداره کل آموزش و پژوهش سیما.

چکیده

چکیده

با توجه به شرایط کنونی فرهنگی و عقیدتی کشور و افزایش اقبال عمومی فیلمسازان و برنامهسازان به ساخت آثاری بر اساس مضمونهای تاریخی، مذهبی و سیره معصومین علیهم السلام ، کارگردانان در نظام نشانهای تصویری و روش های روایی با تنگناها و محدودیت هایی روبهرو هستند. این محدودیتها همانا روش ها و چگونگی تصویرگری مضامین و القای حضور شخصیت های معصوم علیهم السلام است، آن هم به گونه ای که شأنیت، تقدس و حرمت موضوع با شخصیت یا واقعه مورد نظر خدشهدار نگردد یا به آن بی حرمتی نشود.

در دنیای مدرن امروزی، مهمترین رسانههای ارتباطی بر پایه تصویر بنیان گرفتهاند. با توجه به آنکه سینما و تلویزیون، به تصویر متکی است، چگونه در رسانه میتوان درباره شخصیت اولیا و معصومین علیهم السلام تصویرسازی کرد؟ موانع و راهکارهای دینی و تکنیکی برنامهسازی آن چیست؟

این تحقیق میکوشد برای جنبه های مختلف شخصیت نمایشی معصومان علیهم السلام با روش مناسب و مشخص از نظر دینی و تکنیکی راهکارهایی بیان کند.

کلیدواژگان

تعزیه، نمایش، سینما، تلویزیون، شخصیت پردازی، اولیا و معصومین.

ص: ۵۶

مقدمه

مقدمه

شخصیتپردازی امام معصوم علیه السلام در سینما و تلویزیون به یافتن راه و روش مناسب نیاز دارد؛ چون از یکسو، قواعد و قراردادهای درام غربی که از زمان ارسطو تا به امروز جریان داشته است ویژگی هایی را برای شخصیت معرفی میکند که وجود آنها برای شکلگیری درام ضروری است. از سوی دیگر، قرار دادن شخصیت امام در فضای درام غربی و انجام تغییرهای لازم برای نمایشی کردن شخصیت ایشان، با خصوصیات ویژه شخصیت معصوم، تضاد و تناقض پیدا می کند. در کتابهای فیلم نامه نویسی درباره چگونگی اقتباس از منابع مختلف سخن گفته شده است. در این آثار که بیشتر آنها ترجمه هستند، معرفی منابع برای اقتباس از «زندگینامه» و «ماجراهای واقعی» است که در روند اقتباس از آنها، محدودیتی برای تغییر در دستمایه در نظر گرفته نمیشود. به همین دلیل، نویسنده آزاد است تا برای تقویت خط داستان اصلی، فرعی، شخصیتها، ماجراها و دیگر موارد، تغییرات لازم را اعمال کند. استفاده از این شیوه برای تصویر کردن زندگی پیشوایان دین که انتقال صادقانه وقایع زندگی آنها ضرورت دارد، کارآمد نیست؛ چون روشی متناسب با این نوع شخصیتهای ویژه به شمار نمیرود.

ص: ۵۷

ثبت وقایع زندگی پیشوایان دینی به عنوان الگویی برای پیروانشان اهمیت بالایی دارد و حفظ آن از دخل و تصرف، ضروری

است. درباره شیوه نمایش معصومین در تلویزیون و سینما معمولاً با دو مسئله روبهروییم؛ موانع و راهکارهای دینی و موانع و راهکارهای تکنیکی برنامهسازی. این مقاله میکوشد با مروری بر تاریخچه نمایش، به قابلیتهای نمایشی تلویزیون در ترویج دین بپردازد. آن گاه موانع و راهکارهای دینی نمایش و موانع و راهکارهای برنامهسازی نمایش اولیا و معصومین علیهم السلام را برشمارد.

۱. تاریخچه نمایش در ایران

۱. تاریخچه نمایش در ایران

از تاریخچه نمایش در ایران در دوران پیش از اسلام اطلاعات زیادی در دست نیست. علت پیدایش این وضعیت را در گسستگی های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی در جریان جنگ ها و تجاوزهای دیگر ملل و نابودی بسیاری از نشانه ها و یادبودهای ادبی و هنری در طول قرن ها می توان دانست که همگی سبب شده اند مدارک کمی در این زمینه باقی بماند. البته اگر به جنبه های نمایشی در برخی آیین های اسطوره ای و مذهبی مثل آیین های پرستش، مغ کشی، کوسه برنشین و همچنین تحقیق پلوتارک،(۱) تاریخنگار یونانی، را درباره بنای تماشاخانه در شهر اکباتان به دست اسکندر مقدونی بنگریم، شاید بتوانیم به جمع بندی کلی از هنرهای نمایشی ایران پیش از اسلام دست یابیم؛ زیرا آغاز هر نمایش را باید در آداب و رسوم و مناسک مذهبی همان قوم جست وجو کرد. برخی اشکال نمایشی به شیوه جدیدی شروع به کار کردند که از آن جمله به نقالی، خیمه شب بازی، پرده برداری، نمایش عروسکی، روحوضی، چاووشی و مانند آن می توان اشاره کرد. با این

۱- Pluotark hos، تاریخ نگار یونانی که در سال ۴۶ میلادی متولد شد و در ۱۲۶ درگذشت.

ص: ۵۸

حال، مهمترین رخداد نمایشی بعد از ورود اسلام به ایران، ظهور نوعی نمایش حزن انگیز مذهبی بود که بعدها به شبیه خوانی و تعزیه خوانی مشهور شد. نک: (اسکویی،۱۳۷۰: ۲۵) «مردم ایران ... با کسب الهام از سنن نمایشی پیشین و توجه به نیازها و پذیرش های محیط، به تدریج، شکلی از تراژدی های اسطوره ای را با موضوع های اسلامی، به شکل موجّه، با نام معرّب «تعزیه» عرضه نمودند». (اسکویی،۱۳۷۰: ۳۵)

«از قرن دوم هجری، عده ای معدود از مردان هنر و قلم، راه صرف نیروی هنری خود را عوض کرده و مسیری جدید برای آن یافتند. از این تاریخ، به تدریج، سطور رثای مذهبی و آثار تمثیلی و حماسی و مضامین مربوط به شرح دلاوری و فداکاری شهدای کربلا و واژه تعزیه و شبیه خوانی در دفتر ادبیات پیدا شد و رفته رفته رو به فزونی نهاد تا بالاخره در قرن نهم، فصلی معتبر را اشغال نمود». (اسکویی،۱۳۷۰: ۲۹)

۲. تاریخچه پیدایش تعزیه

اشاره

۲. تاریخچه پیدایش تعزیه

درباره تاریخچه پیدایش رسانه سنتی دینی تعزیه اختلاف نظر وجود دارد. برخی معتقدند «ریشه های این نمایش آیینی به ایران پیش از اسلام و پیشینه سه هزار ساله سوگواری در مرگ پهلوان مظلوم داستان های ملی ایرانی یعنی سیاوش بازمی گردد.» (عناصری، ۱۷:۱۳۷۲) برخی دیگر، با استناد به گزارش های تاریخی، آن را به ایران بعد از اسلام نسبت می دهند و متأثر از ماجرای کربلا می دانند.

«هنر مقدس شبیه خوانی یا تعزیه، نمایش آیین مذهبی ایرانی است. هنری است طرفه و آفریده سرزمین ایران. این هنر نه از شبه جزیره عربستان می آید و نه از فرنگستان. ایران، تنها کشور اسلامی است که نمایش حزن انگیز سنتی

ص: ۵۹

مذهبی به مقیاس جهانی آفریده است. اگر هم تعزیه را بازمانده مستقیم آیین های باستانی ایرانی نخوانیم،... نمی توانیم منکر نفوذ مؤثر تمدن ایرانی در شکل گیری هنر شبیه خوانی باشیم». (عناصری، ۱۷:۱۳۷۲)

نقش و کارکرد اجتماعی و دینی تعزیه

نقش و کارکرد اجتماعی و دینی تعزیه

تعزیه در جامعه ما کارکردهای اجتماعی، دینی، هنری و سیاسی دارد. تعزیه به عنوان شاخه ای از تئاتر که جنبه مذهبی به خود گرفته، عامل ایجاد رفتارهای خاصی است که سرچشمه آن را می توان ایمان و اعتقاد درونی انسان ها دانست. همیشه باید به ارتباط میان ایمان و زندگی آدمیان، خواست ها و گرفتاری ها و امیدواری های آن توجه کرد. گاهی فهم اعتقاداتی که غالباً به آنها برچسب خرافه می زنیم یا آنها را نشانی از ناپختگی دوران توحش می دانیم یا اعتقاداتی میپنداریم که در قوه فکری قبل از منطق ریشه دارند، ضروری است. به عبارتی، ماهیت ارزشی آنها را از نظر فرهنگی باید شناخت. البته آغاز و پایان آن در اعتقادات خلاصه نمی شود. به همین علت، لازم است بدانیم که آدمی اعتقاد خویش را به نیروهای معنوی و در قالب عمل می ریزند؛ یعنی همیشه سعی دارند در عبادتها، جشن ها، آداب و شعایر دینی که با اصول جزمی خویش، وجود آن را تصدیق می کنند، در تماس باشند. (عناصری، ۱۷:۱۳۷۲)

ارتباط گران رسانه تعزیه شامل تعزیه گردان ها و شبیه خوان ها هستند. «تعزیه گردان»، «معین البکاء»، «ناظم البکاء»، «میرعزا یا میرغم»، عنوان مردی است که نمایش تعزیه زیر نظر او برگزار می شود و در واقع، او کارگردان تعزیه یا سرپرست شبیه خوان هاست. وی به انواع شگردها و هنر شبیه خوانی آشناست، به گونه ای که از همه هنرمندان شبیه خوان، زبردست تر است. تعزیه گردان همانند کارگردان تئاتر عمل می کند و تنظیم نسخه های تعزیه،

ص: ۶۰

نقش ها و وظایف اعضا، لباس ها و صحنه آرایی را برعهده دارد و هنگام اجرای نمایش نیز رهبری و دادن تذکرهای لازم،

وظیفه اوست. همچنین وی با دستگاه های مختلف موسیقی آشنایی دارد.

«شبیه خوان» به بـازیگر تعزیه گفته می شود. و البته این نوع ایفـای نقش بـا بـازیگری در نمـایش های غربی، متفاوت است. در نمایش های غربی، بازیگر در نقش خود استحاله می شود، حال آنکه بازیگر تعزیه به دلیل عقایـد مـذهبی شیعیاش مـدام بین خود و نقشش فاصله می گذارد و تنها به او شبیه می شود و به صورتهای مختلف، آن را به مخاطب القا می کند. «بازیگران نیز دو دسته انـد: بـازیگری که حرف نـدارد (نعش) و بازیگری که حرف دارد (نسخه خوان). نسخه خوان ها نیز شامل دو گروه هسـتند: گروه اول، یـاران امام (مؤلفخوان یا مظلومخوان) و گروه دوم، دشـمنان امام (مخالف خوان). تقسیم بنـدی دیگری ... وجود دارد که به آن، زنخوان (مردان بـازیگر نقش زنـان) و بچهخوان (بازیگران بچه) می گوینـد. شبیه خوان های مؤلف باید دارای آواز خـوش و رسـا باشـند، ولی اشـقیا تنهـا فریـاد نـاموزون [دارنـد] و نعره می زننـد. ضـمناً چون چهره آرایی در تعزیه، معمول نیست، به ناچار بایـد شـمایل بازیگر متناسب با نقش او باشـد. ازاین رو، پیـدا کردن افرادی با ویژگی های یاد شده گاه مشکل بوده و یک نفر در چنین نقش بازی می کرده است.(باهنر، ۱۳۸۵: ۹۷ و ۹۸)

هیئت ظـاهری ارتبـاطگران این رسانه، یعنی لباس بازیگران نوعی زبان اشاره است؛ چرا که «پوشـش امام معصوم علیه السـلام و اهل بیت او امکان پذیر نیست و بازیگران بر روی همان لباس سـنتی محلی خود، عبایی سبز یا چادر مشـکی می پوشند و بدون اینکه اقدام به چهره آرایی و آرایش کنند، با قیافه و چهره طبیعی خود روی صحنه می آیند.»(خوش نویسان، ۱۳۷۲) استفاده از عنصر ذکور نیز در این نمایش مرسوم نیست و همان تخت وسط تکیه به همراه

ص: ۶۱

ابزاری مانند شمشیر، خنجر، چکمه، زره، کلاهخود، کشکول، مشک، سربریده، تشت آب، قبا، مقنعه، دستمال سر، نعش، علم، طنـاب، تیر و کمان و اسب، مجموعه وسایل مورد اسـتفاده را تشـکیل می دهنـد که با وجود سادگی، هر یک، نمادی از معنای والای مذهبی هستند.

یکی دیگر از عناصـر بیـانی این رسانه، موسـیقی است که به دو صورت از آن اسـتفاده می کننـد. صورت اول، موسـیقی سازی است که پیش از شروع نمایش، در طول نمایش و تقطیع صحنه ها برای تفهیم مؤثر معانی مورد نظر به طور ساده اجرا می شود. در آن، از سـاز هـایی ماننـد طبـل، دهـل، کوس، نقـاره، سـنج، کرنا، شـیپور، بوق و نی که همگی از سازهای رزمی (در مقابل سازهای بزمی) هسـتند، استفاده میکنند. صورت دوم، آواز است. به طور کلی، آواز در تعزیه بدون همراهی ساز انجام می شود و شبیه خوان هـا از دسـتگاه هـا و آوازهـای موسـیقی ایرانی برای گفتوگوهـای خود بهره می گیرنـد و متنـاسب بـا نقش و نوع ارتباطی که باید با مخاطبان برقرار کنند، آواز می خوانند.

«مخاطب تعزیه، نه تنها از نظر «زمان» و «فضا»، بلکه از نظر «نقش» خود در جریان نمایش، خویشـتن را در «آستانه انگیزش» می بینـد. وی نه فقط بر قتل امام حسـین علیه السـلام ندبه و زاری سـر می دهد و خود را به جای وی در مصـیبت و بلا احساس می کنـد، بلکه نوعی رابطه عاطفی با قاتلان وی در خود می بیند. بدین ترتیب، مسئله متمایز ساختن قهرمانانی که در کنار حسین [هستند]، با آنان که به دشمنی با او برخاسته اند، برای درک نمایشی «تعزیه» کمال ضرورت را دارد». (همان)

۳. قابلیتهای نمایشی تلویزیون در ترویج دین

اشاره

۳. قابلیتهای نمایشی تلویزیون در ترویج دین

چون در این نوشتار، به بررسی کارکردهای دینی وسایل ارتباط جمعی نوین در کنار کارکردهای رسانه های سنتی دینی در ایران و تبیین تقسیم کار مناسب و

ص: ۶۲

ارتباط پویا و موفق میان آنها می پردازیم، نظریه ای را محور تحلیل و بررسی های خود قرار خواهیم داد که در حوزه فرهنگ و ارتباطات از نگاه تک بعدی به مسائل اجتماعی بپرهیزد و فرآیند نوگرایی را با توجه به ابعاد مختلف موضوع تبیین کند.

الف) اهمیت تلویزیون در انتقال فرهنگ دینی

الف) اهمیت تلویزیون در انتقال فرهنگ دینی

دینی شدن تلویزیون یا تلویزیونی شدن دین با پرسشهای نظری و کاربردی متعددی روبه روست. برخی از این پرسشها به حوزه دین مربوط است که ادیان باید دیدگاه های خود را درباره وسایل ارتباط جمعی نوین و تعارض یا همزیستی آنها با ارزش های دینی و رسانه ای بیان کنند. برخی پرسش ها نیز انسان شناسانه است که مطالعات انسان شناسی باید دو سطح به آنها پاسخ دهند. سطح نخست، تحلیل نظام معنایی است که در نهادها از جمله ارتباطی جمعی تبلور می یابد و دین را مناسب می نماید و سطح دوم، ارتباط این نظام های معنایی با فرآیند اجتماعی، ساختاری و روانشناختی است.

این دیدگاه با تأکید بر مرحله توزیع، به یکی از حیطه های پژوهشی مغفول در بررسی ها توجه میکند. (نک: مولانا، ۱۳۷۱: ۱۳۱۱۳۳) در اینجاست که از حقوق افراد جامعه در توزیع و دریافت پیام غفلت می شود و به جای آن بر حقوق آنها در تولید پیام ها تأکید می گردد. «بدین ترتیب، در کشورهای در حال توسعه مانند ایران، مشکل اساسی فرهنگ و ارتباطات این خواهد بود که آنچه اصیل، خلاقانه و سنتی است، کمتر تولید می شود و آنچه تولید می شود، کمتر توزیع میگردد و در دسترس مردم قرار می گیرد. توزیع محصولات هم [جزو] تولیدات فرهنگ های بیگانه یا به تقلید از آنان است که نیروی خلاقه جامعه را کاهش می دهد. طبیعی است این توزیع انبوه افکار، الگوها، ارزش ها و ایدههای عمدتاً غربی، نوعی وابستگی و فرهنگ

ص: ۶۳

سلطه پذیر را پدید می آورد. این نظریه با انتقاد از ارائه شاخص های کمّی رسانه ای از سوی غرب، زیاد خواندن، زیاد شنیدن و بسیار گفتن را شاخص ترقی و پیشرفت نمی داند، بلکه کیفیت و تنوع پیام را مهم می شمارد؛ زیرا در سیستمی که تنوع ایدئولوژیکی وجود ندارد، تولید زیادتر به مشابه توزیع همان فکر واحد است و نتیجه اینکه در حقیقت، رابطه اصلی میان

سیاست و اقتصاد توزیع با کیفیت برقرار است، نه میان سیاست و اقتصاد توزیع با کمیت». (نک: مولانا، ۱۳۷۱: ۱۳۲)

در مراحل شکل گیری و توزیع پیام در هر نظام رسانه ای، جنبه کنترل یکی از مهمترین متغیرهای ارزیابی ها به شمار می آید. در این میان، پرسش اصلی این است که کنترل را چه کسانی، با چه هدفی، در چه شرایطی و با چه وسیله و ابزاری انجام میدهند؟

کنترل یک نظام به چند شکل صورت میگیرد: کنترل واقعی داخلی، کنترل ادراکی داخلی، کنترل واقعی خارجی و کنترل ادراکی خارجی. «کنترل در اینجا به مفهوم حذف یا محدود کردن محتوا و توزیع رسانه ارتباطی است که هم از درون ساختار نظام ارتباطی و هم از بیرون آن صورت می گیرد. برخی از این کنترلها واقعی (قانونی و حقوقی) و برخی [دیگر،] ادراکی هستند. کنترل ادراکی به عنوان کنترل غیر رسمی در همه جوامع وجود دارد که از طریق فرآیندهای فکری فردی یا زمانی ارزش ها و نظام های فکری جوامع، علاوه بر محدودیت های استبدادی، حقوقی یا اقتصادی اعمال می شود. این نوع کنترل در مقایسه با کنترل رسمی از سوی حکومت، به مراتب مؤثرتر است. کنترل ادراکی داخلی مشتمل بر تمامی ترتیباتی است که شیوه رفتار اعضای نظام ارتباطی را در مرزهای نهاد واحدی که در آن مشغول به کار هستند، مشخص می کند و در واقع، قوانین بازی هستند که به

ص: ۶۴

طور غیر رسمی از سوی نخبگان ساخته و پرداخته شده اند و در حقیقت، نامرئی و خارج از قوانین رسمی اعلام شده داخل کشور هستند. کنترل ادراکی خارجی مربوط به نظام های فرهنگی، شخصیتی، ساختار اجتماعی و نخبگان سیاسی و اقتصادی است که با نظام های مشابه جهانی و خارج از مرزها در ارتباط هستند».(نک: مولانا، ۱۳۷۱: ۵۴ ۷۴)

تلویزیون در میان انواع رسانه های سنتی و نوین، جایگاه مهمی دارد که می تواند اهمیت نقش دینی آن را بیان کند. سرگرمی و پر کردن اوقات فراغت، بیش از دیگر کارکردهای برنامه های دینی مورد توجه و استفاده مخاطبان است. با وجود آنکه تلویزیون نتوانسته است علایق و نیازهای بالای مردم را در این زمینه برآورده سازد، سرگرمی های دینی به عنوان نیازی واقعی و برآورده نشده در جامعه اسلامی ایران هنوز اصلی ترین توقع مخاطبان تلویزیون به شمار می آید که با توجه به قابلیت های منحصر به فرد این رسانه باید در برنامه ریزی ها بدان توجه ویژه داشت. کارکرد اطلاع رسانی نیز با فاصله ای قابل توجه، دومین انگیزه انتخاب برنامه های دینی تلویزیون به شمار میرود. با توجه به اینکه دیگر رسانه های سنتی و نوین گوی سبقت را در این زمینه از تلویزیون ربوده اند، باید به این انتظار بهجای مخاطبان به درستی پاسخ داده شود و دستاندرکاران رسانه از توانمندی های این وسیله ارتباطی فراگیر بهره برداری دینی کنند.

مخاطبان برای فراگیری معارف دینی، رسانه های سنتی مانند خانواده، مجالس و مراسم مذهبی و نیز کتاب ها و نشریه های دینی را در اولویت انتخاب خود ذکر کرده اند، ولی تلویزیون با داشتن جایگاهی میانه و نزدیک به این رسانه ها می تواند نقش مؤثرتری ایفا کند.

نتایج به دست آمده نشان می دهد برنامه های دینی رادیو در حوزه ارتباط دینی، پایین ترین جایگاه را در میان مخاطبان دارد که برای یافتن علت های آن

ص: ۶۵

باید پژوهش های خاصی را طراحی و اجرا کرد. البته باید گفت در صورت امکان انتخاب بیش از دو رسانه برای پاسخگویان، احتمالاً نتایج به سود رادیو، متفاوت می شد. در مقابل، کتاب ها و نشریه های دینی از جایگاه نسبتاً مناسبی برخوردارند و به ویژه در کارکرد اطلاع رسانی دینی، گزینه نخست مخاطبان در میان همه رسانه ها به شمار می آیند.

برنامه های دینی تلویزیون با متغیرهای سن و تحصیلات، رابطه مستقیم یا معکوس ندارند و حتی در مواردی (مانند کارکرد اطلاع رسانی)، دارندگان مدارک عالی کارشناسی ارشد و بالاتر، بیشترین بینندگان برنامه های دینی را تشکیل می دهند. در هر حال، کودکان، بیش از دیگر اقشار سنی و دانش آموزان، بیش از دانشجویان، بیننده این دسته از برنامه ها هستند. از نظر جنس، اختلاف قابل توجهی در این زمینه مشاهده نمی شود، ولی زنان همواره بیش از مردان، برنامه های دینی را نگاه می کنند و افراد متأهل نیز بیشتر از افراد مجرد، بیننده این قبیل برنامه ها هستند.

همچنین میان میزان علاقهمندی به دین و استفاده از رسانه های دینی رابطه معنیداری وجود دارد. هر چه از میزان علاقهمندی به دین کاسته شود، میزان استفاده از مجالس و مراسم مذهبی و نیز سخنرانی های دینی کاهش می یابد. در مقابل، بهره گیری از خانواده، کتاب ها و نشریه های دینی افزایش پیدا می کند، به گونه ای که دو رسانه خانواده و مطبوعات دینی (در اولویت نخست انتخاب)، بیشترین رسانه های مورد استفاده افرادی هستند که علاقه مندی زیادی به دین ندارند. بالا بودن رتبه بهره گیری از مجالس و مراسم مذهبی در دیدگاه پاسخگویان را باید مرهون بالا۔بودن میزان آن در میان افرادی بدانیم که علاقهمندی بسیاری به دین دارند.

نکته شایان توجه این است که درصد بهره گیری از برنامه های دینی تلویزیون در میان کسانی که تا حدودی به دین علاقه مند هستند، نسبت به

ص: ۶۶

درصد دیگران (بسیار علاقه مند و نه چندان علاقه مند) در اولویت نخست انتخاب، بیشتر است. با احتساب اولویت دوم و حتی سوم، تغییراتی در این درصدها پدید خواهد آمد، ولی باید دانست با وجود اینکه بیشتر بینندگان برنامه های دینی تلویزیون را کسانی تشکیل می دهند که علاقه مندی زیادی به دین دارند، ولی نمی توان از سهم بالای بینندگان این برنامه ها (حدود یک سوم) با علاقه مندی متوسط دینی غافل ماند و برنامه ریزان و برنامه سازان دینی باید در دیدگاه مخاطب شناسانه خود به این ویژگی ها توجه کنند. (باهنر، ۱۳۸۵: ۱۳۱۱۳۳)

ب) تفاوت تعزیه با تلویزیون در جنبههای نمایشی اولیا و معصومین علیهم السلام

ب) تفاوت تعزیه با تلویزیون در جنبههای نمایشی اولیا و معصومین علیهم السلام

مهمترین تفاوت کارکرد تعزیه با تلویزیون این است که در تعزیه، مقاصد آموزشی را نمی توان یکی از کارکردهای اصلی این رسانه تلقی کرد. با این حال، در این صحنه های نمایشی، بسیاری از آموزه های تاریخی و دینی درباره امام حسین علیه السلام و اهل بیت و اصحاب ایشان، زمینه های تاریخی وقوع حادثه کربلا، ابعاد مختلف دین، حماسه ها، فداکاری ها و مظلومیت های خاندان پیامبر و تحریفهای دینی و ستمگری های بنی امیه و در یک کلمه، «فرهنگ عاشورا» به ویژه به نسل جوانی که دانش کمتری داشتند، منتقل می شد و حیطه شناختی آنان را هرچند ساده تقویت می کرد. در ضمن، در اجرای تعزیه، امر آموزش، مشهود است.

اگر مقصود اصلی سرگرمی را احساس لذت معنوی اعم از شادی یا غیر آن در ایام فراغت تعبیر کنیم، با توجه به اینکه جنبه های سازنده و بالنده هنرهای نمایشی سنتی اسلامی که قابلیت مهم یک برنامه سرگرم کننده دینی به شمار می آید در آن موج می زند، این کارکرد، جایگاه ویژه خود را در رسانه تعزیه پیدا می کند و اجرای آن می تواند زمینه مناسبی برای پر کردن اوقات فراغت باشد.

ص: ۶۷

از دیگر تفاوتهای رسانه تعزیه با تلویزیون در بعد کارکرد، اطلاع رسانی آن است؛ چون کارکرد اطلاعرسانی تعزیه با توجه به نبود تازگی در رویدادها و اخبار اطلاعات بیان شده، منتفی است. آنچه از حوادث و رویدادهای واقعه کربلا در تعزیه به اطلاع مخاطبان میرسد، صدها سال است که سینه به سینه نزد همین مخاطبان نگهداری و به نسل های بعد منتقل شده است. در مقابل، در رسانه فراگیری مانند تلویزیون، بحث به روز بودن اطلاعات و حجم فراگیری انتقال این اطلاعات بسیار اهمیت دارد.

در سینما و تلویزیون به دلیل ویژگی تصویرهای تلویزیونی و سینمایی، مخاطب با یک ابژه مستقل همذات پنداری می کند و این ابژه مستقل، تخیل او را به آنچه او بر پرده می بیند، محدود میسازد. اساساً این امر که از توهم بعد سوم و زمانمند بودن تصویر ناشی میشود، همواره به نوعی تحمیلکننده است و بیننده در برخورد با تصویرهای تلویزیونی، بیشتر منفعل است.

کارکرد این وجه از تصویرهای سینمایی و تلویزیونی، شاید از مهمترین نکاتی باشد که علما و فقهای بزرگ شیعه به تحریم تصویر انبیا و اولیا در سینما حکم داده اند، ولی چنین حکمی هیچ گاه درباره تعزیه صادر نشده است. مثلاً از دیدگاه آیت الله مکارم شیرازی، شبیه خوانی، اگر امر خلاف شرعی در آن نباشد و موجب هتک مقدسات نشود اشکال ندارد (مکارم شیرازی، ۱۳۸۱: ۱: ۱۵۸: ش ۵۷۳). همچنین از حضرت آیت الله مکارم شیرازی استفتائی در مورد نشان دادن چهره حضرت عباس علیه السلام در سریال مختارنامه صورت گرفت و دفتر ایشان پاسخی مبنی بر به مصلحت نبودن این امر روی وب سایت حضرت آیت الله مکارم شیرازی قرار داد. ایشان در ادامه راه حلی کلی برای نشان دادن تصاویر اهل بیت و معصومین علیهم السلام عنوان کرد و افزود: «بهترین راه آن است که چهره ایشان را به صورت مبهم و در هاله ای از نور نشان دهند تا مشکلی پیش نیاید».

ص: ۶۸

آیا این مهم در مورد تصویرهای سینمایی نیز صدق میکند؟ پاسخ، منفی است. جنس تصویرهای سینمایی و نیروی قدرتمند آن در تحلیـل قراردادهـای خود، جـدایی صورت از معنا را طبق فتوای علما در مورد تعزیه منتفی می کنـد. توهم شـباهت به عنوان یکی از مهمترین وجه های تصویر سـینمایی است. شـباهتی که با حس همذات پنداری همراه است، شـباهت شـخص به شخص است.

البته ممکن است فقهای دیگر براساس مبانی و اصول فقهی، جواز شـرکت بازیگران را در نقش اولیا صادر کننـد. بدیهی اسـت آزمون و خطا، یکی از راه های عملی حل مسئله است و میرباقری در سریال امام علی علیه السلام در چند صحنه آن را آزمود. تا آنجا که به بحث القای حضور حضـرت مربوط می شود، به دلیل نظام نشانه های تصویری برگرفته از سـینمای کلاسـیک، به طور اجتناب ناپـذیری، توهم شـباهت شـخص به شـخص پدیـد می آمـد و مؤید این مطلب، تصویر ذهنی دیگر شخصـیت های سریال از قبیل تصویر ذهنی مالک اشتر با تصویر داریوش ارجمنـد، تصویر ذهنی عمرو عاص با تصویر شادروان مهدی فتحی و تصویر معـاویه بـا تصویر بهزاد فراهـانی وماننـد آن است که در ذهن بیننـده حک شـده است. همین طور است لطیفه هایی که برای نقش قطام ساخته شد. پس از این تأثیر تصویر سینمایی و تلویزیونی، گریزی نیست.

۴. موانع و راهکارهای دینی نمایش اولیا و معصومین علیهم السلام

۴. موانع و راهکارهای دینی نمایش اولیا و معصومین علیهم السلام

با توجه به تبیین پیشـینه تاریخی هنر نمایشی در ایران و تعزیه وکارکردهای آن و مقایسه اهمیت کارکردهای هنر نمایشی تعزیه بـا تلویزیون بهعنوان رسانه نوین، موانع و راهکارهای نمایش اولیا و معصومین علیهم السـلام را در دو سـطح دینی و تکنیکهای برنامهسازی میتوان بیان کرد.

به باور عـده ای، محـدود کردن شخصـیت های قدسـی و ملکوتی در قالب خالی قـداست آنها را مخـدوش میکنـد و توهینآمیز است. به عقیده گروه

ص: ۶۹

دیگری، یکی از ویژگی های این کار آن است که اسطوره ها را به واقعیت تبدیل میکند.

در مـورد نمـایش حضـرت علی علیـه السـلام در سـریال امـام علی علیـه السـلام میتـوان گفت درست است که از نظر ظـاهری، شخصـیت حضرت با مردم تفاوت نداشت؛ چون مثل مردم آن زمان لباس می پوشید، زندگی و کار می کرد و کفش هایش را خودش وصله می کرد. اصولا همین منش های ایشان، تعینکننده شخصیت ایشان بود.

بـا این حـال، جـان کلام در این نهفته است که یک عرصه ملکوتی با ابزارهای زمینی به تصویر کشـیده شـد و معناهای ضـمنی اجازه نزدیک شـدن به ابعاد ملکوتی حضـرت را به حـد کافی نداد. باید پذیرفت که هر نشانه ای میتواند در تأویل معناهای آن

نشانه، مؤثر باشد یا نباشد.

شخصیت داستان، شخصیتی الهی است و عرصه، عرصه ملکوت. البته نباید فراموش کرد که نه علی علیه السلام و نه دیگر ائمه هرگز در پی این نبودند که مقام خود را تا حد یک فرابشر بالا ببرند و حتی پیامبر اکرم صلی الله علیه و آله همواره به تأکید، خود را بشر و بنده خدا معرفی می کرد: «انا بشر مثلکم.» البته در این مجموعه، سخن از تصویر تلویزیونی است و منطق سینما از هر منطق دیگری جداست. همانگونه که وقتی در برابر فرد مهمی قرار می گیریم، کلمات و حرکاتی را به کار می بریم که احترام آمیز باشد و حالتهای معمول آن فرق میکند. با توجه به پخش جهانی این سریال و حساسیتهای موجود در جهان اسلام، منطق سینما حکم میکرد یک انسان الهی مثل علی علیه السلام را دقیقاً مثل یک انسان کاملاً عادی نشان ندهیم و نباید این شبهه پیش آید که این شخصیت مانند هر شخصیت دیگری است.

به فرموده امام علی علیه السلام نیز «لا یقاس بآل محمد من هذه الامه احد»؛ (نهج البلاغه، خطبه دوم) هیچ فردی از افراد این امت با خاندان پیامبر قابل قیاس نیست، چه از نظر روحی و چه از نظرجسمی.

منطق سینما، منطق چشم است و گوش، نه منطق ذهن. پس نباید وقتی که دست، پا یا تنه حضرت را نشان می دهیم، او را چنان نشان دهیم که دیگران را نشان داده ایم. باید از قواعد نشانهشناختی و زیباییشناختی بهره گرفت تا شأن قدسی و ملکوتی ایشان القا شود. از سوی دیگر، اگر به سبب ایجاد توهم شباهت نفس به نفس نباید چهره حضرت علی علیه السلام نشان داده شود، پای حضرت هم باید تابع همین اصل باشد. دست نشان داده شده باید مصداق «یدالله فوق ایدیهم» باشد. آیا این دست چنین بود؟ آیا حقیقتاً صاحب ساحت قدس بود؟ این دست باید جلوه ای یداللهی می داشت، ولی چنین نبود. تازه همین دست ها هم حالت طبیعی نداشتند و چون نتوانست ساحت قدس خودش را در این دست و پا نشان دهد، اشکال ایجاد کرده است و پاها و دست ها بیشتر حالت نمایشی به خود گرفته اند. بر اساس نظرسنجی ها این امر سبب شده بود تقدس شخصیت امام حداقل به ۵۵ درصد مخاطبان منتقل نشود.

چنین تقدسی تاحدی کاهش می یابد که شخصی را به جای امام نشان میدهند که سیاهپوست و پشمالوست. درحالی که در روایات بحارالانوار و تاریخ طبری آمده است که امام، شخصی زیبا و سفیداندام بود، به گونهای که پیامبر اکرم صلی الله علیه و آله در وصف زیبایی علی علیه السلام می فرماید: «اگر کسی بخواهد به اندام زیبای من نگاه کند، باید به اندام علی بن ابیطالب بنگرد.» (مجلسی، ۱۰۳۷: ۸، ۳۶۸؛ ۳۲: ۳۲۱ و ۳۳۳) حتی در روایات چهره امام هم مشخص شده و آمده است که جلوی سر مبارک مو نداشت و شکم داشت، پای حضرت دقیقاً شبیه پای شیر بود و پاها پر و پیمان و ستبر و نیرومند بودند، نه تا این اندازه لاغر و نحیف. مچ پا، نازک؛ گردن، باریک؛ سر، بزرگ و باهیبت و صورت درست مثل ماه شب چهارده بود. به طور کلی می گویند هیبت اسدالله الغالب به هیبت شیر میماند. اگر قرار بر نمایش حضرت

بود، میشد اینها را تا حدودی رعایت کرد، ولی در صحنههایی به ویژه در قسمت آخر صحنههای ۱۹،۲۲و۲۳، هیچ یک رعایت نشدنـد و بـا از دست رفتن شأن ملکوتی و قدسـی حضـرت، هیـچ نشانهای از آن هیبت اسـداللهی دیـده نشـد. بنابراین، نبایـد و نمیتوان در سینما به طور مستقیم با این اسطورهها طرف شد و کسی چون علی علیه السلام را موجودی قابل لمس ساخت.

بـا این ساختار بیانی و شـکل روایی، مطمئناً فیلم موفق نخواهـد شـد ساحت قدسـی و این بار اسـطورهای را تصویر کنـد. با این اوصاف، یا باید به یک زبان یا وسـیله بیانی یا تعریف و تمهید جدیدی از رسانه رسـید یا چنان که گفته شد، روش غیرمسـتقیم را برگزید؛ یعنی همان کاری که تعزیه میکند و بدون شـباهت نفس به نفس، به قصه و شخصیتها به شکل غیرمستقیم میپردازد. پس باید فاصـلهگذاری کرد و با این فاصلهگذاری به مخاطب اجازه داد تا به شخصیتهایی نزدیک یا دور شود، گزینش کند و آنچه را میخواهد، برداشت کند. تعزیه این فرصت را میدهد که حتی شمر هم گریه کند، سینه بزند و به سوگواری بپردازد.

به هر حال، سینما، وسیله بیانی بسیار مادی است. هر چه مقوله و تم فیلم، فیزیکیتر باشد، سینما در انتقال آن موفقتر عمل خواهد کرد. سـینمایی که چنین ملموس، حسـاس و ظـاهری است، میتوانـد مشـابه کـارکرد تعزیه به عرصه معنا و متافیزیکی دست یابد بدون اینکه با تحریمی روبهرو شود.

تلویزیون درباره نمایشـی کردن شخصـیت معصوم علیه السـلام ، با دو مشکل اساسی روبهروست. نخست آنکه امکان ارتباط و در نتیجه، مشاهـده امـام میسر نیست. به عبارت دیگر، نمی توان شخصـیت امام را به صورت عینی ارائه کرد. دوم آنکه تغییر و تحول در شخصـیت ایشان وجود نـدارد. در نتیجه، چگونه می توان شخصـیت معصوم را به عنوان شخصـیت اصـلی و پیشبرنده داستان مطرح کرد؟

ص: ۷۲

«ازاینرو لازم است برای یافتن راه حل مناسب جهت پرداختن شخصـیت امام در فیلم نامه، جنبه های مختلف شخصـیت حضرت به طور دقیق و بـا اسـتناد به احـادیث و روایـات معتبری که در مورد ایشـان وجود دارد، بررسـی و شـناخته شود تا از این طریق، محدوده شخصیت پردازی و راه حل های مناسب برای این کار روشن شود».(بختیاری سلطانی، ۱۳۸۵ :۱۵)

«متن دینی دارای ویژگی هـای بـالقوه ای است که موجب تشـابه و نزدیکی آن بـا متن نمـایش میگردد. حضور شخصـیت های متفـاوت، تقابـل، کشـمکش، گفتوگـو و گره گشـایی از جمله عناصـری هسـتند که امکـان تبـدیل متن دینی به متن نمـایش را امکانپذیر می سازد».(بختیاری سـلطانی، ۱۳۸۵: ۱۴) «از سوی دیگر، متن نمایشـی سـبب ایجـاد عواطف و احساسات انسانی در بیننـده میگردد، آنگونه که توجه او را به دنیا بکاهد و در این صورت، با متن دینی روبهرو هستیم که بدون اسـتفاده مسـتقیم از مؤلفه های دینی، تأثیری بر مخاطب گذاشته است». (بختیاری سلطانی، ۱۳۸۵: ۲۲)

به نظر می رسد از نظر فنی، امکان تبدیل (اقتباس) متن دینی به قالب متن نمایشـی امکان پذیر است. از سوی دیگر، «این مسئله از نظر شـرع، تابع نظر علمای شـرع است. در این مورد، علمای شـیعه نسبت به اهل سـنت از دیـدگاه بازتری برخوردار هسـتند. بیشتر ایشـان معتقدنـد آثار هنری تولیـد شـده در زمینه دین و شخصـیت معصومین علیهم السـلام ، نقش تبلیغی مؤثری در میان

خانواده ها دارد. علمای شیعه معتقدند در صورتی که به قداست معصوم علیه السلام لطمه ای وارد نشود، نشان دادن زندگی و شخصیت ایشان مانعی ندارد، بلکه با توجه به نقش مؤثر سینما و تلویزیون بر مردم باید به ارائه موضوعات دینی در این رسانه ها توجه گردد». (نقد سینما، ۱۳۷۶: ۱۴۰و ۱۴۲)

از نظر جمعی هجده نفر از مراجع تقلید و عظام شیعه درباره نمایش تصویر معصومین علیهم السلام چنین استنباط میشود که به تصویرپردازی معصوم بر

ص: ۷۳

پرده سینما نظر مثبت دارند به شرط اینکه قداست شخصیت معصوم علیه السلام در تصویر مخدوش نگردد. (نقد سینما، ۱۳۷۶: ۱۴۰ ۱۴۳)

مراکز بزرگ دینی جهان اسلام همچون دانشگاه الازهر در گذشته با تصویرپردازی پیامبر و خانواده ایشان در سینما به شدت برخورد می کردند، ولی به تدریج، با پخش آثار تولیدی که به طور غیر مستقیم و نمادین حضور پیامبراکرم صلی الله علیه و آله را در صحنه های فیلم نشان می دادند، موافقت کردند.(آل شرکاوی، ۱۳۷۵: ۸۰ ۸۲)

در مجموع، درمییابیم نمایش چهره و اندام اولیا و معصومین علیهم السلام در رسانه به شرط رعایت لوازم و شأنیت این بزرگان اشکالی ندارد. در ضمن باید به تفاوتهای تصویرسازی این بزرگان در رسانههای سنتی نظیر تعزیه و تلویزیون و گستره تأثیر مثبت و منفی آن هم توجه کرد و هدف اولیه و اصلی نیز فرهنگسازی آموزشی باشد، نه تفریح و سرگرمی صرف.

۵. موانع و راهکارهای برنامهسازی نمایش اولیا ومعصومین علیهم السلام

۵. موانع و راهکارهای برنامهسازی نمایش اولیا ومعصومین علیهم السلام

«با توجه به ذوق و خلاقیت شخصی فیلم نامه نویس و محدوده شخصیت پردازی امام معصوم علیه السلام ، راهکارهایی برای ارائه شخصیت نمایشی امام معصوم علیه السلام در فیلم نامه می توان پیشنهاد کرد». (بختیاری سلطانی، ۱۳۸۵: ۱۲۸)

امکان پرداختن به شخصیت اولیا و ائمه علیهم السلام در سینما و تلویزیون نیاز به یافتن راه حل مناسب دارد؛ چون از یکسو، قواعد و قراردادهای درام غربی که تا به امروز جریان داشته است، خصوصیاتی را برای هر شخصیت معرفی می کند که وجود آنها برای شکلگیری درام، ضروری است. از سوی دیگر، قرار دادن شخصیت معصوم (امام) در فضای درام غربی و اعمال تغییرات لازم برای نمایشی کردن ایشان با خصوصیات ویژه شخصیت معصوم، تضاد و تناقض پیدا میکند. (بختیاری سلطانی، ۱۳۸۵: ۱۵)

ص: ۷۴

تبدیل متن دینی به متن نمایشی ملی بر اساس روند اقتباس صورت میگیرد. اقتباس یعنی تبدیل و انتقال موضوع از قالب یک

رسانه به رسانه دیگر. (خیری، ۱۳۷۸: ۱۴) اولین مرحله از اقتباس برای نگارش فیلم نامه، انتخاب موضوع است. مرحله بعد، تشخیص نقاط متناسب و نامتناسب موضوع با ساختمان فیلم نامه است. سپس تغییر (حذف و اضافه) در متن اصلی فیلم نامه در مقایسه با متن اصلی، ضروری است.(بختیاری سلطانی، ۱۳۸۵: ۱۴و ۶۶) ازاینرو، در جریان اقتباس به ناچار تغییراتی در دستمایه اصلی داده می شود تا با قالب جدید سازگار شود.(سینگر، ۱۳۸۰: ۱۵)

موانع اقتباس از زندگی شخصیت واقعی برای نوشتن فیلم نامه داستان را میتوان چنین برشمرد:

۱. ماجراهای زندگی شخصیت واقعی دارای نظم نمایشی نیست. انسان بر اساس یکی از الگوهای نمایشی زندگی نمی کند. گاهی هیچ نقطه اوجی در زندگی شخصیت واقعی وجود ندارد. گاهی افرادی در زندگی فرد وارد می شوند و به سرعت خارج می شوند و دیگر هیچ وقت باز نمی گردند و گاهی افرادی در زندگی شخص حضور دارند که هیچ تأثیری در ماجراهای زندگی او ندارند. (سینگر، ۱۳۸۰: ۷۲)

۲. تعداد ماجراهای زندگی شخصیت واقعی، زیاد است. (سینگر، ۱۳۸۰: ۷۲)

۳. پیدا کردن حادثه ای در زندگی شخصیت که بتواند نقطه تمرکز داستان باشد، نیازمند جست وجوی زیاد است. (سینگر، ۱۳۸۰: ۷۵)

۴. زمان یک فیلم، ظرفیت لازم برای دربرگرفتن تمامی وقایع زندگی یک شخصیت را ندارد. از سوی دیگر، باید مراقب تکه تکه شدن جریان پیوسته زندگی شخص نیز بود.(سینگر، ۱۳۸۰: ۷۵)

ص: ۷۵

۵. شخصیت های درون گرا که زندگی نامه آنها بیشتر بر پایه افکار و احساسات آنها بنیان گرفته است، تا براساس رفتارشان، ارائه نمایشی مناسب ندارند.(سینگر، ۱۳۸۰: ۷۹)

۶. شخصیت خوششانس که بدون مانع به هدفش می رسد و شخصیتی که خودش، دشمن خودش به حساب می آید و مشکلات خودش را می سازد، حس هم دردی و هم ذات پنداری بیننده را تحریک نمی کند. (سینگر، ۱۳۸۰: ۷۹)

۷. اگر شخصیت در طول زندگی اش در جا زده و هیچ حرکت تکاملی نداشته است، اقتباس از زندگی او به داستانی منسجم منجر نخواهد شد.(سینگر، ۱۳۸۰: ۷۹ و ۸۰)

۸. وقتی فیلم نامه نویس از یک شخصیت واقعی شناخته شده اقتباس می کند، چون بیننده، تصویری خیالی از شخصیت در ذهن دارد و معمولاً فراتر از جنبه های مادی و معمولی است، اگر شخصیت پردازی فیلمساز به پای تصویر بیننده نرسد، ارتباط بیننده با فیلم از دست میرود. (امامی، ۱۳۷۳: ۲۰۲ و ۲۰۳)

در مقابل، راه حل های موجود برای انجام اقتباس از زندگی شخصیت واقعی شامل موارد ذیل است:

۱. یافتن حادثهای مهم، عینی و بیرونی در زندگی شخصیتی که توانایی متمرکز ساختن موضوع را داشته باشد.(سیگر، ۱۳۸۰: ۷۵)

۲. یافتن ماجراهایی در زندگی شخصیتی که تا نقطه اوج پیش روند. ماجرایی که در جا می زند. برای اقتباس مناسب نیست. (همان)

۳. انتخاب شخصیتی که وقایع زندگی او برای تماشاگر همدردی برانگیز است؛ شخصیتی که با تلاش خود مشکلات زندگی را حل می کند. (همان: ۷۶)

۴. انتخاب دوره کوتاه و متمرکزی از زندگی شخصیتی به جای نشان دادن کل زندگی او. (همان: ۷۶ و ۷۷)

ص: ۷۶

۵. یافتن شخصیت دوم در زندگی شخصیت اصلی به صورتی که در کنار هم رابطه ای قوی و مداوم داشته باشند. شخصیت هایی که تمام زندگی خود را تنها زندگی کرده اند، برای ایجاد خط داستانی پویا و نمایش، مناسب نیستند.(همان: ۷۷)

۶. با توجه به اینکه هر پدیده دارای نشانه هایی قابل تشخیص است که بر آن پدیده دلالت می کند، از طریق ارائه نشانه هایی از شخصیت می توان بخشی یا تمامی ابعاد شخصیت را به صورت غیرمستقیم مطرح کرد. (امامی، ۱۳۷۳: ۲۰۴)

۷. به جای شخصیت واقعی می توان شخصیتی ذهنی و غیر مستند را انتخاب کرد که همچون الگویی قابل رؤیت، خصوصیات شخصیت واقعی را داشته باشد، به صورتی که بیننده بتواند شخصیت واقعی را به صورتی غیرمستقیم در شخصیت ساختگی، کشف و پی گیری کند. (همان:۲۰۵)

۸. ارائه شخصیت واقعی از طریق شخصیت دیگر (شخصیت واسطه) به این صورت که شخصیت واقعی از دید شخصیت واسطه مطرح می شود. با این روش، به روایت کردن کل زندگی شخصیت واقعی ضرورت ندارد. توجیه این مسئله می تواند حضور نداشتن شخصیت واسطه در آن بخش های ناگفته باشد. (همان: ۲۰۶)

بنا بر آنچه بیان شد، میان متن دینی با متن نمایشی، قرابت وجود دارد. همین مسئله، امکان اقتباس و برگردان یکی به دیگری را تسهیل می کند. در کنار این موضوع، شناخت عناصر ساختمانی آنها را نیز باید در نظر گرفت تا از طریق تغییراتی لازم، تبدیل متن دینی به متن نمایشی امکان پذیر شود. (بختیاری سلطانی، ۱۳۸۵: ۲۸)

فیلم نامه نویس برای شخصیت پردازی باید شخصیت مورد نظر را بشناسد. شناختن شخصیت از طریق تحقیق و بررسی زندگی و احوال او امکان پذیر است و اولین مرحله خلق هر شخصیتی، تحقیق است. (سیگر، ۱۳۸۰: ۱۴)

ص: ۷۷

در روند تحقیق، فکرهای جدیدی برای نویسنده ایجاد می شود که زمینه را برای خلق شخصیتی جذاب فراهم می کند. تحقیق درباره شخصیت شامل دو نوع اطلاعات کلی و جزئی میشود. (همان: ۱۶) زندگی نامه شخصیت، وقایع زندگی شخصیت را از زمان تولد تا شروع داستان فیلم نامه دربرمی گیرد. (فیلد، ۱۳۷۸، ۶۶)

شخصیت واقعی، یکی از منابع اقتباس برای نگارش «فیلمنامه شخصیتمحور» است، ولی به دلیل انطباق نداشتن شخصیت واقعی با شخصیت نمایشی، مشکلاتی در این زمینه وجود دارد که به تعدادی از آنها اشاره شد و راهحل هایی نیز مطرح گردید. با توجه به این دانسته ها، نمایشی کردن شخصیت واقعی همواره نیازمند انجام تغییرات اساسی در شخصیت نیست، بلکه با شناخت دقیق و همهجانبه زندگی شخصیت می توان عناصر نمایشی لازم را از درون زندگی او جستوجو و انتخاب کرد. پس اقتباس از شخصیت واقعی، مستلزم دست یافتن به شناختی همهجانبه از شخصیت اوست.

چگونه می توان شخصیت را شناخت؟ آیا شناخت شخصیت از الگو و نظم خاصی پیروی میکند؟ در پاسخ به این پرسش در ابتدا باید یادآوری شود که شخصیت نمایشی از آن جهت که به عنوان یک شخصیت انسانی مطرح میشود، دارای ساختمانی شبیه به شخصیت واقعی است. همانطور که شخصیت واقعی دارای پیکره ای است که اجزایی در کنار هم تشکیل داده اند، شخصیت نمایشی نیز چنین شکلی دارد.

منظور از شناخت شخصیت برای نگارش فیلم نامه داستانی آن است که زندگی شخصیت واقعی را از نظر وجود ساختمان و اجزای شخصیت نمایشی بررسی کنیم تا از این طریق، جنبه های نمایشی شخصیت واقعی را کشف کنیم و به کار گیریم. ازاینرو، شناخت بخش های اصلی و اجزای

ص: ۷۸

سازنده «شخصیت نمایشی»، ضروری است. اجزا و عناصر سازنده شخصیت نمایشی، شبیه شخصیت واقعی است، ولی به صورتی موجز و خلاصه تر به گونهای که حضور هر عنصر در عینیت یافتن «شخصیت» نقش دارد.

شخصیت نمایشی از سه بخش اصلی تشکیل گردیده است:

الف) عوامل سازنده ساختمان شخصیت نمایشی؛

ب) عوامل مؤثر در عینیت یافتن شخصیت نمایشی؛

ج) تجلی شخصیت: کنش. (بختیاری سلطانی، ۱۵:۱۳۸۵)

هر یک از این بخش ها از اجزایی تشکیل یافته است. برای آشنایی کلی با این بخش ها و اجزای مربوط به آنها، طرحی به صورت نمودار «شماره یک» ارائه می شود.

ص: ۷۹

نمودار ۱: بخش ها و اجزای شخصیت نمایشی (امامی ، ۱۳۷۳)

ص: ۸۰

سینما و تلویزیون، مهمترین رسانه های ارتباطی و اطلاعاتی عصر حاضر هستند، به گونهای که جزو اهرم های اصلی جهت دهی به افکار و عقاید ملت ها شده اند. توجه به رخدادهای بزرگ معاصر همچون انتخابات، جنگ ها و ... بیش از آنکه بر قدرت سیاسی و نظامی متکی باشد، بر قدرت تبلیغاتی طرفین استوار است. برگ برنده از آن جناحی است که از قدرت تبلیغی بیشتری برخوردار است. (امامی، ۱۷:۱۳۷۳)

روش های ارائه شده برای اقتباس و برگرداندن زندگی شخصیت های واقعی به فیلم نامه داستانی، تناسبی با شخصیت معصوم علیه السلام ندارد. در این آثار، برای تبدیل یک شخصیت واقعی به قالب شخصیت نمایشی، دست فیلم نامه نویس برای تغییر واقعیت، بازگذاشته شده است و افزودن عنصر تخیل برای نمایشی و جذاب کردن داستان فیلم نامه، مجاز شمرده می شود. بهکارگیری این روش درباره شخصیت های معصوم علیه السلام به مثابه دروغ بستن به ایشان است و حکم تحریم آن بدیهی است. (بختیاری سلطانی، ۱۳۸۵: ۱۱۷)

ارائه موضوعات و شخصیت های دینی در قالب هنر سینما، مستلزم نوعی تبدیل و برگردان است؛ چون هر یک از این مقوله ها، زبان خاص خود را دارند. اطلاعات مربوط به زندگی و شخصیت معصوم علیه السلام به صورت نوشته، موجود است. پس برای ارائه آن از طریق سینما و تلویزیون باید به زبان تصویر و صدا برگردانده شود. ازاینرو، شناخت هر یک از زبان ها (زبان منبع و زبان مقصد)، ضروری است.

در فیلم نامه، داستان و معرفی شخصیت ها از طریق رفتار و گفتار آنان در قالب صدا و تصویر روایت می شود. به طور کلی، از میان دو نوع فیلم نامه موقعیتمحور و فیلم نامه شخصیت محور، مورد دوم بر شناخت همهجانبه از شخصیت متمرکز است که با ارائه زندگی و شخصیت معصومین علیهم السلام تناسب

ص: ۸۱

بیشتری دارد. در فیلم نامه شخصیتمحور، داستان از طریق شناخت دقیق زندگی و شخصیت مورد نظر شکل می گیرد. با استفاده از این روش برای تنظیم داستانی که یک شخص واقعی در آن حضور می یابد، می توان کمترین دخل و تصرف را در واقعیت های زندگی او اعمال کرد. در این نوع فیلمنامه، پس از شناخت دقیق و فراگیر جنبه های مختلف شخصیت مورد نظر، با قرار دادن او در یک موقعیت، هسته اولیه داستان شکل می گیرد. ازاین رو، احتیاجی نیست که داستانی تخیل شود یا از خارج زندگی شخصیت، وام گرفته شود تا فیلم نامه داستانی موجودیت یابد.

شخصیت نمایشی از نظر وجود جنبه های انسانی، همانند شخصیت واقعی است با این تفاوت که شخصیت نمایشی، شخصی است که در یک موقعیت (محیط) قرار دارد که امکان کنش و واکنش او را فراهم میسازد. در این صورت، شخصیت نمایشی امام معصوم علیه السلام زمانی موجودیت می یابد که شخصیت ایشان در یک موقعیت قرار گیرد که به کنش ایشان منجر

شود، به صورتی که کنش حضـرت در شکل گیری وقایع بعدی مؤثر باشد. بنابراین، شخصیت نمایشی امام معصوم علیه السلام در فیلمنامه، بیش از هر چیز از طریق رفتار و گفتار (کنش) ایشان عینیت می یابد.

وقتی در نگـارش فیلم نـامه شخصـیتمحور، از زنـد گی یـک شخصـیت واقعی اقتباس می شود، مهمترین مسـئله ای که پیش می آید، انطباق نداشـتن شخصـیت واقعی با شخصـیت نمایشـی است. به عبارت دیگر، شخصیت نمایشی دارای ویژ گی هایی است که در زنـد گی شخصـیت واقعی ناپیـداست. این مسـئله به دلیـل حجم زیـاد وقـایع و بی نظمی آنها در زنـد گی واقعی است. به همین دلیل، برخی از صاحبنظران معتقدنـد برای نمایشـی کردن زنـد گی یـک شخصـیت واقعی، تغییر (حذف و اضافه) جزئیات وقایع زند گی شخصی مانعی ندارد. (همان:۱۱۹)

ص: ۸۲

بخش دیگری از کنش در قالب «گفتار» شخصـیت تجلی می یابد. منظور از گفتار، کلام شـخص است. گفتار همانند رفتار این توانـایی را دارد که خصوصـیاتی از شخصیت را بیـان کنـد. از آنجا که امکان ارتباط و دیـدن امام معصوم علیه السـلام ممکن نیست، یکی از کنش های اصـلی امام، «کنش کلامی» است. اگر گفتار شخص ملهم از انگیزه و در جهت ارضای نیاز او باشد، جزو کنش کلامی او به شـمار میرود. بنابراین، آن بخش از گفتار امام معصوم علیه السلام که ریشه در هویت «نجات بخشی» و انگیزه «ظلم ستیزی» و «عدالت گستری» ایشان داشته باشد، جزو کنش کلامی حضرت محسوب می شود.

جنبه های مختلف شخصیت نمایشی امام معصوم علیه السلام چنان ویژه هستند که شخصیت پردازی آنها در فیلم نامه، وضعیت ویژه ای می طلبد. از جمله این عوامل به سن، خصوصیات فکری، رشد و تحول و کنش امام معصوم علیه السلام می توان اشاره کرد. از میان این عوامل، کنش شخصیت معصوم علیه السلام نقش مؤثری در چگونگی شخصیت پردازی حضرت در فیلم نامه ایفا می کند. وقتی مردم در دوران حاضـر قادر به ارتباط و مشاهده امام معصوم علیه السـلام نیسـتند، همین وضـعیت در داستان فیلم نامه نیز جریان خواهد داشت. ازاین رو، «در فیلم نامه ای که داسـتان آن در زمان حال می گذرد، نمی توان شخصیتی را با هویت مشخص به عنوان امام معصوم علیه السلام در نظر گرفت».

پنهان بودن هویت و ناشـناس بودن امام معصوم علیه السـلام ، طیف گسترده ای از افراد، از جمله شخصـیت های درون داسـتان فیلم نامه تا بیننـده فیلم را دربرمی گیرد. به عبارت دیگر، پرداخت شخصـیت امام معصوم علیه السـلام در فیلم نامه باید به گونه ای باشـد که شخصـیت های درون داسـتان و بیننـد گان فیلم، به طور قطعی و مشـخص، شخصـیتی را به عنوان امام معصوم علیه السـلام مشاهده و شـناسایی نکنند. در غیر این صورت، ادعای آنان با احادیث مربوط به مشاهده نکردن و ارتباط نداشتن مردم با امام معصوم علیه السلام در دوران حاضر منافات خواهد داشت.

ص: ۸۳

از سوی دیگر، «تحول شخصـیت» که یکی از ویژ گی هـای مهم شخصـیت اصـلی فیلم نـامه داسـتان است، برای شخصـیت امام معصوم علیه السـلام ، صـادق نیست. بـا توجه به علم الهی حضـرت که بی عیب و نقص است، تحول در شخصـیت امام معصوم

علیه السلام به گونهای که «قوه شناختی» ایشان در جهت تکاملی حرکت کند، امکان پذیر نیست.

از طریق تحول بینشی و شناختی شخصیت اصلی فیلم نامه، «درونمایه یا فرضیه» محوری فیلم ثابت می شود. وقتی شخصیت امام معصوم علیه السلام نقش محوری در فیلم نامه دارد و امکان تحول شخصیت حضرت وجود ندارد، برای انتقال درونمایه می توان از داستان های فرعی یا تحول شخصیت های دیگر فیلم نامه که متأثر از شخصیت اصلی بوده اند، استفاده کرد.

شخصیت نمایشی امام معصوم علیه السلام به عنوان شخصیت اصلی و محوری فیلم نامه با شخصیت اصلی که در فن فیلم نامه نویسی (بر مبنای درام غربی) تعریف می شود، همسو نیست. ازاین رو، برای نگارش فیلم نامه با حضور شخصیت امام معصوم علیه السلام به گونهای که داستان آن در دوران گذشته جریان می یابد، بهکارگیری الگوهای روایتی ویژه و مناسب با خصوصیات شخصیتی حضرت، ضروری است.

منابع

منابع

آل شرکاوی، «عرضه تصویر پیامبر اسلام بر روی پرده سینما»، ترجمه: محمدسعید محصصی، فیلم نامه نقد سینما، تابستان ۱۳۷۵.

اسکویی، مصطفی، پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران، مسکو، انتشارات آناهیتا، چاپ اول، ۱۳۷۰.

امامی، مجید، مقدمهای بر مبانی شخصیتپردازی در سینما، تهران، برگ، ۱۳۷۳.

امیدواری، رحمت الله، خورشید در قاب (پژوهشی پیرامون تصویرگری معصومین در سینما)، تهران، سوره مهر (حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی)، ۱۳۸۴.

باهنر، ناصر، رسانه ها و دین (از رسانه های سنتی تا تلویزیون)، تهران، مرکز تحقیقات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۸۵.

بختیاری سلطانی، سعید، «چگونگی شخصیتپردازی امام مهدی عجل الله تعالی فرجه الشریف در فیلم نامه»، پایان نامه کارشناسی ارشد تحقیق در ارتباط جمعی، تهران، دانشکده صداوسیما، ۱۳۸۵.

خوش نویسان، بهیه، نقش لباس در تعزیه، تهران، انتشارات یازدهمین جشنواره سراسری تئاتر فجر،۱۳۷۲.

خیری، محمد، اقتباس برای فیلم نامه، تهران، سروش، ۱۳۶۸.

سید رضی، ابوالحسن محمد، نهج البلاغه، قم، هجرت، ۱۳۵۹ ه .ق.

سیگر، لیندا، چگونه فیلم نامه را بررسی کنیم؟، ترجمه: عباس اکبری، تهران، برگ، ۱۳۷۵.

صدر حاج سیدجوادی، احمد و دیگران، دایره المعارف تشیع (جلد ۴)، تهران، نشر سعید محبی، ۱۳۷۳ و ۱۳۷۹.

صلاح، «اسلام و تصویر»، ترجمه: محمدسعید محصصی، فیلم نامه نقد سینما، تابستان ۱۳۷۵.

عناصری، جابر، شبیهخوانی، کهن الگوی نمایشهای ایرانی، تهران، انتشارات یازدهمین جشنواره سراسری تئاتر فجر، ۱۳۷۲.

فیلد، سید، راهنمای فیلم نامهنویس، ترجمه: عباس اکبری، تهران، ساقی، ۱۳۷۸.

محمدی، ارجمند، تبدیل و تحول متن مذهبی به متن دراماتیک، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۷۸.

مقاله «نمایش انبیا و امامان در سینما از دیدگاه فقیهان»، فیلم نامه نقد سینما، تابستان ۱۳۷۶.

مکارم شیرازی، ناصر، استفتائات جدید (۱)، ۱۳۸۱.

مولانا، حمید، گذر از نوگرایی، ترجمه: یونس شکرخواه، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه، ۱۳۷۱.

ص: ۸۶

ص: ۸۷

نسبت ژانرهای اصلی با نگاه دینی

نسبت ژانرهای اصلی با نگاه دینی

(استاد منصور براهیمی

ما تقریباً این فرض اولیه را قبول کردهایم که هنرهای خلاق مثل فیلم نامه نویسی هستند. بنابراین، گونه های خاصی مثل طبقه بندی هایی که در علوم هست، تشخیص داده شده است و اینگونهها شناخته شده اند و مورد قبول هستند. بحث نظری درباره مرزهای اینها و اینکه آیا به تعاریفی از اینها می توانیم دست پیدا کنیم، فرض گرفته شده است. بنابراین، ژانر را به عنوان یک اصل در تولید پذیرفته ایم.

در مورد نگاه دینی هم فرض گرفته ام که می دانیم نگاه دینی چیست. البته در این مورد بحث های فراوانی ممکن است در بگیرد. همچنین فکر کردم در مورد اینکه آیا این یا آن مورد خاص را می توانیم با نگاه دینی فرض کنیم یا نه، اجماع وجود

دارد که می دانیم نگـاه دینی چیست. به این ترتیب، به ژانرهـای اصـلی خواهم پرداخت تـا نسـبت هایشـان را درباره نگاه دینی بررسی کنم. در فرآیند ایده تا فیلم نامه، این قرارداد حداقل موجود است که پس از

ایـده اولیه که به ذهن نویسـنده یا حتی گروهی از نویسـندگان می رسـد، اگر ایـده چنـدان مضـمونی نباشـد، احتمالاً ژانر هنوز خیلی معنـا پیـدا نکرده، ولی گـاهی ایـده هـا از همان بـدو امر برای نویسـنده بار ژنریک دارنـد. برای او ایـده از همان بـدو امر تراژیک است. در چنین شـرایطی، بیشتر ایده ها مضـمونی است و به صورت غالب نویسنده یا نویسندگان ایده را از طریق جمع آوری و پژوهش بسط میدهنـد. البته پژوهش ها هم پژوهش های آکادمیک قانون منـد کمّی نیست، بلکه معمولاً پژوهش های کیفی درباره آن ایـده خاص است. وقتی جمع آوری انجام شـد، یکی از مواد جمع آوری ژانر است. بنابراین، دغدغه نویسـنده از زمان مرحله دوم فرآینـد نگارش تقریباً شـروع می شود. در مرحله سوم، چکیـدهای از فیلم نامه فراهم می کنـد که گاهی به آن «سیناپس» هم می گویند. آنوقت دیگر ژانر باید برای او روشن شده باشد.

در یک تقسـیم بندی، فیلم بنا به مقوله لیریک و الپیک و دراماتیک یا غنایی، حماسی و نمایشی دستهبندی میشوند. رومانس و ملودرام تقریباً یک گونه ژنریک را شـکل می دهـد. تراژدی و کمـدی و هجو هم غالباً به هم خیلی نزدیکنـد. و آنچه شاید در تاریخ سابقه داشـته، هرچند درتاریخ ادبی ما خیلی کم تر، تراژدی، کمدی و گروتسک (۱) است. فریضه ام این است که نگاه دینی که غربی ها ممکن است متمایل باشـند از آن به عنوان نظریه دینی یاد کننـد و برای آنها محـدودیت های بیشتری خواهد داشت، مقید به قواعد ژانر نیست. به این معنا که نگاه دینی به محدوده های ژانر محدود نمی شود. به نظر من، یک هنرمند دین دار نباید نگران باشد که اگر به سـراغ تراژدی رفت، چه اتفاقی می افتد. بحث درباره چیستی تراژدی دینی یا غیر دینی و نسبت ادیان با تراژدی، بسیار طولانی است و سابقه تاریخی مفصلی دارد. اهل دین نباید

۱- ۱مدرس و پژوهشگر ادبیات نمایشی.

هراسـی داشـته باشـند که بر سـر نگاه دینی شان بلایی بیاورند. در عمل به این رسـیدهام که نگاه دینی همان ها را می تواند در اختیار خودش دربیاورد. نزدیک به ۱۵ سال است در نظریه غربی از سینمای دینی به عنوان ژانر صحبت می شود که به مضامین دینی می پردازد و اصـرار دارنـد آن را کتاب مقدسـی جلوه دهند. برای نمونه، داسـتان حضـرت موسـی علیه السـلام و داسـتان حضـرت عیسی علیه السلام و دیگر پیامبران را سینمای دینی میدانند. نگاه دینی حداقل ورای ژانرها به حرکت درمی آید و می تواند ژانرها را به استخدام خود درآورد. چنین فرضی ممکن است بحثبرانگیز باشد.

سه تقسیم بندی در شعر وجود دارد که به ارسطو نسبت می دهند و امروزه با قاطعیت می گویند ارسطو چنین حرف هایی نزده است. این کار اولین بار در بین ایدئالیست های آلمان شـکل گرفت و سابقه این تقسیمبندی را در ایران نداریم. البته گونه های داستانی آن را داریم، ولی سابقه بحث نظری در این حوزه ها نداریم. این تقسیم بندی به گوته، شاعر آلمانی منسوب است. در

این تقسیمبندی، شعر یا شعر روایی به غنایی، حماسی و نمایشی تقسیم میشود. این قالببندیها از طریق حضور شاعر یا نویسنده یا قصه نویس در جهان اثرش مشخص میشود. مثلاً می گوینـد شاعر لیریک. ممکن است شاعر لیریک، قصـهنویس باشـد؛ چون این ژانر است، نمی گویـد قصه از شـعر، متفـاوت است. این یک نگاه است که تجلی ژنریک پیـدا می کنـد و می گویـد شاعر لیریـک، جهـان را از صافی ذهن خودش یا تصویرسازی خودش می گذرانـد. بنابراین، جهان او جهانی مخصوص به خودش و محـدود است به جهـانی که او به آن نگـاه می کنـد. بنـابراین، بحث درباره نگاه شاعر و نویسـنده فقط در جهان لیریک امکان پذیر است؛ چون اساس کار شاعر همین است. در مورد حماسه که باید قطعاً مثل یک ژانر نگاه کنیم، نه به معنای

حمـاسه قهرمـانی که در شاهنامه سـراغ داریم. شاعر در جهان داسـتانی اش هم حضور دارد و هم حضور نـدارد. گاهی حضور پیـدا می کنـد و گاهی حضور پیـدا نمی کنـد. این حالت با وضـعیت فردوسـی می خواند، نه به این دلیل که فردوسـی حماسـه سراست، بلکه بر نظامی و همه شاعران قصه پرداز ما نیز تطبیق میکند، حتی بر مولوی در مثنوی. می توانیم بگوییم شعر مولوی، شعری است که از زبان خودش می گوید. بنابراین، اساساً صدای مولوی است، ولی برخی قسمتها از اشعارش را فلان شخصیت می گویـد و نمی توانیـد به مولوی منسوب کنید. آن را باید به جهان داسـتانی و گفتوگوی این شخصـیت با آن شخصـیت برد. این نکته را معمولاً در تحلیل مثنوی نادیـده می گیریم و غالب آنچه به شـخص مولوی نسـبت می دهیم، به شخصـیت داسـتانی اش منسوب است. اگر آن تقسـیم را بپذیریم، مولوی در ژانر حماسی جای میگیرد، نه به معنی اینکه حماسه سروده است، بلکه به معنی اینکه او هم در ژانر داسـتانش حضور دارد و هم حضور نـدارد. در جایی اجازه می دهد شخصـیتش، دیدگاهی را بیان کند و گاهی اجازه نمی دهد. مثلاً در دفتر شـشم مثنوی، داسـتان آن رنجور که طبیب امید بهبودی در آن ندید و گفت هر چه خـواهی کن، برای رنجـور اتفـاقی می افتـد. صـوفی از او شـکایت می کنـد و نزد قاضـی می رونـد. در گفت وگوی قاضـی با صوفی، قاضـی از گریه در مقابل خنـده تمجید می کند. ما اینها را به مولوی منسوب می کنیم. مولوی در آن داسـتان، ما را بی انـدازه می خنداند، بهگونهای که اگر شـما این داسـتان را در تنهایی هم بخوانید، امکان ندارد نخندید. مولوی شـخصاً از زبان خودش هیچ نمی گوید که من گریه را بر خنده ترجیح می دهم، بلکه این قاضی است که گریه را بر خنده ترجیح می دهد.

در حوزه نمایشی، نظری که اینها را تفکیک می کند، اصرار دارد شاعر

نمایشـی کمترین حضور را در داسـتان دارد. بنـابراین، تقریبـاً نمی توانیـد در مورد آثـار شـکسپیر مطمئن شویـد که این حرفها، حرف های شـکسپیر است. مشـکل میتوانیـد بگوییـد که شـکسپیر چه می اندیشد؛ چون اساساً شـکسپیر در آثار خود گم است. بنابراین، هر نوع جستوجو در آثارش برای شناخت شکسپیر واقعی، محکوم به خطاست؛ چون شکسپیر، شاعر دراماتیک بود، نه شـاعر حماسـی که بتوانیـد افکـارش را تفکیک شـده پیـدا کنیـد. شاعر لیریک هم نبود که جهانش را از طریق چشـماندازهای شخصـی مشخص کند. فردوسی به این حیطه بسیار نزدیک است، ولی نه کاملاً، بلکه تا حدی. حتی مولوی هم در قصهپردازی هایش به این مرز نزدیک است، نه کاملاً. شاید این دو شاعر بین ژانر حماسی و ژانر نمایشی در نوسان هستند.

ممکن است به سرعت به ذهن بیاید که کدام یک از اینها به نگاه دینی، نزدیک تر است. اعتقاد دارم هر سه به استخدام نگاه دینی درمیآیند و هر سه امکانات مفیدی در اختیار آن می گذارند. در حد سابقه ای که درباره بحث های دینی در کشور شده، نگاه غنایی یا جهان غنایی به دلیل اثرگذاری رومانتیک ها از دوره قاجار به بعد بر تفکر معاصر ما قوی تر است و بسیار دوست دارد نگاه دینی را به خودش منسوب کند. چه بسا دیدگاه افلاطونی و نوافلاطونی که از طریق چشماندازهای هاید گری به ما منتقل می شود، در دوران معاصر، بیش از اندازه، این حوزه را تمجید می کند. بنابراین، شاید در کشور ما، نگاه دینی بیش از اندازه به استخدام جهان لیریک درآمده است. البته جهان حماسی و نمایشی نادیده گرفته شده است. با قاطعیت می گویم یک هنرمند دینی و دینمدار می تواند در این دو حوزه هم تجربهورزی کند و نگران نباشد که آنها به نگاه دینی پاسخ نخواهند داد. حتی نظریهپردازان غربی مایلند بگویند تصویر ما از خداوند و رابطه خداوند با جهان با چارچوب نمایشی، سازگارتر است تا دو چارچوب دیگر.

ص: ۹۲

درباره رمانس به طور معمول، آنچه را در چارچوبهای افسانهای قرار می دهیم، در چارچوب رمانس فرض می کنند. قهرمانی وجود دارد یا قهرمانی شناخته میشود و مسئولیتی بر دوش می گیرد و قهرمانانه باید آن مسئولیت را به پایان برساند. بنابراین، باید ایثارگری و گذشت عمیقی در آن باشد و باید فوق انسانی به نظر آید، نه لزوماً فوق زمینی. پیروزی این قهرمان، رمانس را شکل می دهد. حتی داستان دژ هوش ربا که در پایان مثنوی آمده یا هفت خوان رستم، قطعاً در چارچوب رمانس غربی قرار می گیرد. به یقین می توانیم بگوییم هفت خوان رستم، حماسه نیست و رمانس است. بسیاری از داستان های نظامی، رمانس های عاشقانه هستند یا به قول اروپایی ها، رمانس رومانتیک هستند. تقریباً همه قصه های عامیانه ما که جمع آوری شدهاند، رمانس هستند، از سمک عیّار تا امیر ارسلان نامدار. اینکه چرا هر عصری، رمانس خودش را داشته است، بحث های طولانی دارد و وارد آن نمی شوم. درباره رابطه رمانس با تاریخ و آرمان های دینی و اجتماعی یک جامعه هم سخن نمی گوییم. وسوسه می شویم که بگوییم نگاه دینی همان رمانس است. تقریباً زندگی همه پیامبران به ویژه از زمان بعثت آنها در چارچوب رمانس شکل می گیرد. مأموریتی که بر دوش پیامبر گذاشته می شود و او باید رنج ها و موانع عظیمی را پشت سر بگذارد تا بتواند رسالت خود را چنانکه خداوند خواسته است، به نتیجه برساند، در چارچوب رمانس قرار میگیرد.

موارد زیادی دیده میشود که این چارچوب را به عنوان تنها الگوی معتبر داستانی برای نگاه دینی فرض می کنند؛ به همین دلیل، فکر می کنم رمانس امکانات زیادی برای نگاه دینی دارد و به راحتی می تواند به خدمت نگاه دینی در آید. برای جامعه آرمانگرایی مثل ما که آرمان هایی جدی داریم و فرهنگی هستند، رمانس پاسخگو خواهد بود. البته با همین نگاه محدود به

ص: ۹۳

رمانس نمیتوان، بلکه باید از حوزه های دیگر هم سود ببرد. ملودرام را معمولاً فرزند دنیوی شده رمانس فرض می کنند. می گویند آن جهان داستانی که در رمانس است، برای مثال، ارواح نیک و شر و موجودات غیرطبیعی ظاهر می شوند و حالت افسانه ای دارد، در ملودرام ظاهر نمی شود، ولی حرکت کلی ملودرام همان رمانس است، که امروز سکولار و مدرن شده

است. این واژه هم قبل از دوران مـدرن به این معنا به کار نمی رفت؛ یعنی ترکیب مِلو که از ملودی موسـیقی گرفته می شود و درام، قبلاً به کار نمی رفت. از دوره ژان ژاک روسو وضع شده است.

نظریـه امروزی مایـل اسـت ملـودرام را به اعـتراض، پیروزی و شـکست تقسـیم بنـدی کنـد. دلیلش هم این است که می گـوید ملودرام اساسـاً بـا تراژدی قابـل قیـاس نیست. در بسـیاری از موارد، ملودرام، شـکست خود را در تراژدی نشـان می دهـد، ولی تراژدی نیست. آنان چنین اسـتدلال می کنند که در قهرمان تراژدی و اصلاً در تجربه تماشاگر از تراژدی، تجربه، چیز احساسی است و در هم آمیخته است. در داسـتان رسـتم و سـهراب، یا رسـتم و اسـفندیار نسبت به رستم هم همدلی و هم سرزنش داریم جـایی که سـهراب را نمی شـناسد. اصـلاً از رسـتم نفرتمـان می گیرد، ولی هم زمـان بـا رسـتم همـدلی داریم و نیز با سـهراب. درحالی که اینها بناست با هم جـدال اساسـی داشـته باشـند. این آمیختگی احساس ها و تضاد احساس ها در تراژدی شـکل می گیرد و این به شخصیت ها فرافکنی می شود. در ملودرام اساساً تک احساسـی است. ما از قهرمان مطلقاً خوشمان می آید و از شریر مطلقاً بدمان می آید. حد وسط و سطح خاکستری وجود ندارد. در ملودرام این سطوح کاملاً تفکیک شده است. قهرمان را به عنوان قهرمـان پـذیرفته ایم و شـریر را هم به عنوان شـریر. به همین دلیل، فکر می کننـد پایان خوش یا پایان ناخوش یا غم انگیز الزاماً امکان تفکیک میان ملودرام و تراژدی را بیان نخواهد کرد.

ص: ۹۴

پس بهتر است بر این اساس تقسـیم بندی کنیم. اگر این اساس را بپذیریم، قهرمان ملودرام که احساس ما را به طور مطلق برمی انگیزد و کاملاً ـ بـا آن همـدلی داریم، هیـچ سـرزنش یـا نفرت یـا دفعی نسـبت به آن نخواهیم داشت. در اینجا دو حالت وجود دارد. یـا شـکست می خورد یـا پیروز می شود. این شـکست یـا پیروزی او سه تجربه را به مـا منتقل می کنـد؛ یا تجربه ملودرام پیروزی را داریم که قهرمـان پیروز میشود، گرچه ارزش هـای اخلاـقی او هم پیروز می شود؛ یا قهرمان شـکست می خورد و ما چون با او همدلی داریم، در مقابل او حتی گریه می کنیم.

این امر در فیلم های هنـدی فراوان روی می دهـد و ما تحقیرآمیز از آن یاد می کنیم. یا پیروز می شود، ولی بهجای اینکه ما از آن سو شاد شویم که ارزش هایی احیا شد یا به بار نشست یا اینکه یک قهرمان ارزشـمند زیر پای شـرارت این جهان پای مال شـد، حس اعتراضـمان، نسبت به بی عـدالتی برانگیخته می شـود و به حوزه هـایی که گـاهی ممکن است معنـای اجتمـاعی یا سیاسـی پیدا کنند، معترض می شویم؛ چه قهرمان شکست بخورد و چه پیروز شود. در این تقسیم بندی، ملودرام را به شکست، پیروزی و اعتراض تقسیم بندی می کنند.

بـاز ممکن است فکر کنیم ملودرام پیروزی به نگاه دینی، نزدیک تر است، ولی واقعیت آن است که هر دینی همواره نسـبت به بسـیاری از حوزه ها مانند شـرک و کفر اعتراض دارد و در حال حاضـر، نسبت به جهان مدرن و سکولار و تحمیل این فضا بر جهان، اعتراض دارد. ملودرام شـکست با سـطل های اشکی که از تماشاگران گرفته می شود، سنجیده میشود، ولی واقعیت این است که قلب گریـان، قلب مهـذّبتری است و به آدم دینـدار، نزدیک تر است. شـخص مؤمن زیاد گریه می کنـد. در خلوت یا آشکار و این کار، قلب او را

ص: ۹۵

مهذّبتر خواهد کرد و این، بخشی از وظایف مؤمنان هم هست. بنابراین، برای خودش جایگاه دینی قائل است؛ یعنی می گوید این گریه، تماشاگران و جامعه را مهذّب می کند و برای تهذیب اجتماعی مفید است و این تهذیب اساساً دینی است.

ملودرام پیروزی به طور معمول ارزش های دینی را به قهرمان منسوب می کند. با پیروزی قهرمان، ارزش های دینی یا احیا می شود یا بارور می شود یا به کرسی قبول می نشیند. در این صورت، هدف حاصل شده است و تماشاگر هم از نظر عقلی و ارزشی و احساسی در وحدت کامل با اینها همدلی میکند. در مورد ملودرام اعتراض با اینکه جناح چپ در غرب و در ایران، بیش از همه آن را به خود اختصاص دادند، همچنان بحث من این است تا زمانی که ندای اعتراض در ادیان بلند است، ملودرام اعتراض امکان خوبی برای ورود نگاه دینی برای هر حوزه سیاسی دارد.

تراژدی یکی از بحث برانگیزترین مسائل این حوزه است. حتی اگر مقدمه بر نمایش نامه آلبر کامو را بخوانید، کامو به صراحت می گوید مطلقاً تفکر دینی با تراژدی نسبتی ندارد؛ چون همین که دین دار شدید، جهان دیگر تراژیک نیست. من درک نمی کنم این حرف را بر چه اساسی می زند. مکرر متفکران مسیحی به کامو ابراز کرده اند که این کار امکان پذیر است. در کشور خودمان ترس زیادی از تراژدی در اهل ایمان وجود دارد، وقتی از مبانی تراژدی بحث می شود. در بعضی از نشریه ها هم دنبال شده بود. مثلاً وقتی عنوان می شود ما وقایع کربلا را می توانیم تراژیک ببینیم، بلافاصله این نگرانی پیش می آید که در قهرمان تراژدی، همیشه شکافی در شخصیت وجود دارد و ما درباره معصومین نمی توانیم چنین دیدگاهی داشته باشیم. فکر می کنیم مبانی تراژدی کاملاً مدرن تبیین شده است، نه تاریخی و متوجه ابعاد دیگر

ص: ۹۶

تراژدی نیستیم. فکر می کنیم همانطور که «پروریکو» هرمنوتیک را به هرمنوتیک احیای معنا و هرمنوتیک شک تراژدی تقسیم می کند، هر دو اینها هست؛ یعنی امام حسین علیه السلام برای احیای معنا قیام کرد و وقایع کربلا به این دلیل، تراژیک هست. هیچ مشکلی هم ندارد اگر با این فرض، تراژیک دیده بشود. اگر آن را به مثابه هرمونیک شک بنگریم که به دیدگاه «نیچه» نزدیک است، شاید این دغدغه ها جدّی باشد.

هنوز میان اهل دین و نظریهپردازان ادبی و هنری درباره اینکه آیا تراژدی نسبتی با دین بهویژه ادیان یگانه پرستی دارد یا نه، بحث هست. فکر نمی کنم برای اینکه چون از تراژدی می ترسیم، باید میدان را واگذار کنیم. تراژدی می تواند به خوبی و در ابعاد بسیار متعالی به ویژه در حوزه تضاد میان عقل ولایی که تقریباً همه پیامبران و امامان از آن برخوردار بودند و عقل انسانی که امروز سعی می کند اساساً به حسب عقل دوم تبیین کند، برای تثبیت عقل ولایی گام بردارد. در واقع، اگر به این صورت به وقایعی مثل شهادت امام علی علیه السلام و شهادت امام حسین علیه السلام بنگریم، در هر دو، تضاد میان عقل ولایی و عقل انسانی جدّی است. افراد زیادی قبل از حرکت امام حسین علیه السلام به ایشان گفتند که این عمل تو اصلاً عقلانی نیست. این عقل قطعاً عقل انسانی است. در مقابل، عقل الهی قرار دارد که شهامت فرا انسانی به خرج می دهد و به حرکت درمی آید. واقعاً واقعه امام حسین علیه السلام را چه بسا عقل انسانی نتواند مستدل توضیح دهد. تراژدی می تواند آن عقل الهی را احیا

کند.

در مورد کمدی فکر می کنم هم در احادیث و کتاب های مقدسمان و هم در تاریخ، مباحثی درباره خنده و مزاح و اینکه مؤمن چگونه کسی است، خواهیم داشت. همان طور که برای مؤمن، حدود اخلاقی و رفتاری در این حوزه ها قرار می دهیم، باید بتوانیم حدود خنده و کمدی را تبیین کنیم.

ص: ۹۷

احتمالاً بعضی ها اعتقاد دارند اساساً ادیان، بانشاط و خندان هستند و کمدی امکانات وسیعی در این زمینه در اختیار ما می گذارد. به هر حال، در جهان کمدی به قول نورتروپ فرای، آن کشیش کانادایی که کتاب مشهوری در این زمینه ها دارد، کمدی را به بهار منسوب می کند. کمدی اساساً جنبه زایا و زاینده هنر قصه نویسی و درامپردازی است. اگر به آن حوزه نزدیک شویم، کمدی مایه های فراوان دینی هم خواهد داشت. او تا جایی پیش می رود که می گوید کمدی، دینی تر از بقیه حوزه هاست.

به هر حال، کمدی و هجو را نمی توانیم نادیده بگیریم. در مورد هجو احتمالاً روایاتی درباره رفتار انسانی در جامعه خواهیم داشت که هجو و هزل را نفی می کند؛ چون تحقیرکننده است. اینکه آیا در فضای داستانی هم نفی و نهی رفتاری و اخلاقی مجاز است و ما می توانیم نفی را قطعی فرض کنیم یا نه، بحث نظری جدا می طلبد؛ چون آنچه را در زندگی واقعی نفی می کنیم، چه بسا در داستانی نفی نکنیم.

دو حوزه دیگر می ماند؛ تراژدی کمدی و گروتسک که در واقع، آمیزه ای است از وحشت و خنده. تعداد فراوانی از اهل نظر می گویند تراژدی کمدی، نزدیک ترین ژانر به نگاه دینی است؛ زیرا در زندگی دینی، خنده و گریه در هم آمیخته است و خداوند جهان را همین طور آفریده است. به قول کتاب مقدس، وقتی برای خندیدن و وقتی برای گریستن. اینها در جهان آمیخته هستند و ایراد ندارد. چه بسا بهتر باشد تصویر دینی ما از جهان، تصویر همین تراژدی آمیخته با کمدی باشد.

توضیح گروتسک که معادل فارسی مناسبی برای آن نداریم، دشوار است. چه بسا آمیزه ای است از وحشت و خنده که ماهیت بسیار غریبی است. به قول مفسری، گروتسک شبیه خنده کسی است که در تاریکی چون می ترسد،

ص: ۹۸

می خندد برای اینکه بر ترس خودش غلبه کند. درباره اینکه آیا چنین فضایی قابلیت تطبیق نسبت خود را با نگاه دینی دارد یا نه، مدعی هستم که دارد. فکر می کنم بیش از همه با حوزه هایی که با عذاب الهی پیوند دارند، به معنای فضاهای جهنمی گروتسک پیوند دارد. از این جهت که تصویر تکاندهنده ای از این فضا ارائه می دهد. البته اینکه آیا می تواند دینی باشد یا نه، نیازمند بحث های جدی است. هرچند هنر معاصر تقریباً بیش از همه آن را علیه دین به کار گرفته است. مثلاً تئاتر ابزورد یا مایه هایی که به اگزیستانسیالیست های الحادی مشهورند و به آنها نسبت داده می شود، غالباً از گروتسک بهره بردند.

ص: ۹۹

فیلم دینی و ژانر قدیسی

اشاره

فیلم دینی و ژانر قدیسی

(پامِلا گِریس

(انتخاب و برگردان: علی رضا آرام

.۱The religious Film and the Hagiopic

.۲Pamela Grace

۳دارای تحصیلات حوزوی و کارشناس ارشد فلسفه هنر.

مقدمه

مقدمه

کتاب فیلم دینی با تمرکز بر مسیحیت، به بررسی کوتاه فیلم های مذهبی می پردازد. نویسنده در این کتاب، ژانر ویژه ای به نام ژانر «قدیسی» را معرفی می کند؛ ژانری که به زندگی و مصیبتهای قدیسان (مسیح و حواریّون) توجه دارد و رنجی را که این قهرمانان دینی در راه اهداف قدسی خود متحمل شده اند، بازنمایی می کند. او این ژانر را به دو گروه عرفی و غیرعرفی یا سنتی و متفاوت، تقسیم و سپس این دو نوع را معرفی میکند و ویژگی های آنها را شرح می دهد. در پایان نیز چند نمونه فیلم از هر دو نوعِ سنتی و متفاوت را معرفی می کند. با خواندن این کتاب می توان با فیلم هایی که در جهان غرب درباره مسیح ساخته شده است، آشنایی ابتدایی پیدا کرد. آنچه می خوانید، برگزیده ای از مقدمه این کتاب است.

ص: ۱۰۰

با آهنگ ملایمِ ساز دهنی، کلمات بر پرده نمایان می شوند. ابرها به شکلی اسرارآمیز کنار می روند. چهره ای شَبَه گون بر آسمان ظاهر می شود. مردی آغشته به خون روی صلیب است. دختری جوان درون آتش انداخته می شود.

فیلم هایی که درباره قهرمانان دینی ساخته شدهاند، معمولاً ـ با این مشخصات شناخته می شوند. بیشتر این فیلم ها دارای تصویرها و صداهای مشترکی هستند که به آسانی میتوان آنها را تشخیص داد و از این مهمتر، آنکه این فیلم ها ارزش های خاصی را نمایان می کنند، به گونهای که به تصویر کشیدن ارزش هایی مثل ایمان، پاکدامنی و رنجپذیری، به سنتی غالب در فیلم های دینی تبدیل شده است. دیگر ویژگی این فیلم ها آن است که معمولاً معرّف و مدافع یک دین مشخص و مدعی

برتری آن بر دیگر ادیان هستند.

کتابی که من تألیف کرده ام؛ the religious film بر فیلم هایی تمرکز کرده است که تمام یا بخشی از زندگی یک قهرمان دینی را گزارش می کند. من اینگونه فیلم ها را در ژانر مشخصی به نام ژانر قدیسی قرار دادهام. ژانر قدیسی به فیلم های زندگی نامه ای شباهت زیادی دارد، ضمن آنکه میان این دو، تفاوت بزرگی نیز هست. بر خلاف فیلم های زندگینامهای، فیلم های قدیسی به رابطه فرازمینی شخصیت اصلی داستان می پردازند و فضایی را ترسیم می کنند که در دیگر فیلم ها یافت نمی شود؛ فضایی که در آن، معجزههایی رخ میدهد، موجودات آسمانی با انسان ها سخن می گویند و تمام رویدادها به دست «خدایی» اداره می شود که جایی بر فراز ابرها زندگی می کند. پس بهتر است ژانر قدیسی را چنین تعریف کنیم: «فیلم هایی که به زندگی قدیسان می پردازند».

فیلم های قدیسی، ناگزیر، موافق یا مخالف دیدگاه مرسوم درباره زندگی قدیسان هستند. منظورم این است که در ساخت فیلمی که قهرمان آن، یک

قدیس است، مثل فیلم هایی که درباره عیسی یا یحیی ساخته می شود، کارگردان به ناچار باید فیلمی موافق یا مخالف دیدگاه مرسوم درباره آن قدیس بسازد. پازولینی در سال ۱۹۶۴ یکی از بزرگترین سنت شکنی ها را در ساخت اینگونه فیلم ها انجام داد و فیلم «انجیل به روایت متّی» را ساخت.

ژانر قدیسی می تواند درباره همه قهرمانان دینی آن هم در تمام سنت های دینی باشد، ولی من در کتاب خودم به سنت مسیحی پرداختهام؛ سنتی که در جهان غرب به ویژه در ایالات متحده، سنت غالب به شمار میرود. ساخت فیلم ها و سریال های متعدد درباره حضرت مسیح در هالیوود، تردیدی باقی نگذاشته است که امروزه فیلم های قدیسی، بخش مهمی از فرهنگ عامه را تشکیل می دهند. در آغاز قرن بیستم، موج توجه به فیلم های دینی، بخشی از پدیده بزرگتری بود که توجه بیشتر خانواده ها به زندگی دینی و اثرگذاری افزونتر اناجیلِ مسیحی در جنبه های مختلف زندگی مردم امریکا (از دادگاه ها گرفته تا نظام آموزشی، نظام درمانی و نیروهای نظامی) را نشان می داد. در طول دهه های پایانی قرن بیستم و نیز در آغاز هزاره جدید، توجه روزافزون به دین در عنوانهای روزنامه ها و روی جلد مجلههای مهم امریکا بازتاب یافت. امروزه فیلم های عمومیِ بسیاری را که درباره مسائل دینی در شهرهای مختلف ساخته می شود، نمیتوان شمارش کرد.

در ژانر قدیسی، مخاطب، فیلم هایی را تماشا میکند که در آنها، انسان های دارای قدرتِ معجزه را شکنجه میدهند، به صلیب میآویزند و در آتش میاندازند؛ فیلم هایی که مستقیمتر از دیگر ژانرها به رنج، بیعدالتی، معناباختگی و انتظار چیزهایی می پردازند که فراتر از این جهان هستند. این فیلم ها بیش از آنکه با نمایش ساده شخصیت های خوب و بد، پاسخگوی پرسشهایی درباره ایمان و اخلاق باشند، میکوشند با نشان دادن جنگ و

درگیری و نمـایش تجربههـای عـاطفی شخصـیت هـای مثبت و منفی، ستیزه هـای درونی شخصـیت ها را در قالب درام عرضـه کنند.

موقعیت مکانی این فیلم ها معمولاً شـهرهای قدیمی اورشلیم، معابد، کاخ ها و زندان های آن است. تصویرهای درختان زیتون و باغ های وسیع، ثروتمندانی که با شتر و اسب رفت و آمد می کنند، فقیرانی که پیاده اند، پادشاه و امپراتور یا وکیلی که لباس های مجلل پوشـیدهاند و سـربازان در اطراف آنها رژه می روند و نیز مردمان پرهیزکار و فروتنی که مسـیح آنها را پاک ساخته است، همه از تصویرهای آشنای فیلم های قدیسی هستند.

در بسـیاری از این فیلم هـا می توانیم رسـتاخیز مردگـان را بـا چشم خود ببینیم؛ چون بنـا بر اعتقادات سـنتی، این عمل با تسبیح مسـیح موعود انجام شـده است. اکنون حتی به اثرگـذاری این فیلم ها در تقویت ایمان دینی کودکان نیز امیدهایی وجود دارد. ژانر قدیسـی نوعی نگاه نوسـتالوژیک نیز در خود دارد؛ نگاهی که مدعی است حیات بشر در گذشته، بهتر از عصر جدید بوده است. در تقابل با فیلم های قدیسـی، جهان جدیـد می تواند مکانی باشد برای چندین فقدان؛ فقدان قطعیت، فقدان نظم الهی و فقدان معنا.

این ژانر ها نوعی احساس دستیابی به آرزوها را در مخاطب پدیـد میآورنـد؛ زیرا چنین القا می کنند که ما تنها نیستیم و در این جهان، خدایی وجود دارد؛ خدایی که همگان را می بیند و هر دعایی را می شنود. این فیلم ها به ما می گویند خوبی ها پاداش داده می شوند، بدی ها با کیفر همراه خواهند بود و عدالت زمانی اجرا خواهد گشت. ژانر قدیسی، جهانی را نشان می دهد که در آن همواره امکـان دسـتگیری دینی و شـفاعت الهی فراهم است. این ژانر یـک ژانر منحصـر به فرد سـینمایی است، بـا پیکره فضا، زمان و داستان خاص خود؛ زمان و مکانی که می توان آن را «عصر معجزه» نامید. عصر

ص: ۱۰۳

معجزه، عصـری است که در آن نابیناها می تواننـد بینا شونـد، روسـتاییان می تواننـد بدون تشـریفات دنیوی به ساحت الهی راه یابند و در آن تکریم شوند و بیرحمی های تاریخی می توانند متوقف گردند.

مرکزیـترین بخش ژانر قدیسـی دربـاره قهرمانـانی است که رنـج می برنـد، معجزههـایی از خود نشـان می دهنـد و بـا موعظه و معجزه، دیگران را از رنـج رهـایی می بخشـند. سـرنوشت آنهـا مرگ دردناک و سـرانجام، عروج به آسـمان هاست و البته این همان طنین زندگی مسیح است که الگوی زندگی مسیحیان قرار میگیرد.

ص: ۱۰۴

منابع

منابع

.Gane ,Mike, Baudrillard: Critical and fatal theory۱۹۹۷

.Deacy, Christopher, Faith in film: religious themes in contemporarycinema, ۲۰۰۵

Dittrich, Julia, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Adornos und .Baudrillards Dipl Soz, ۲۰۰۷

.Kienscherf, Markus, Simulation,Hyperreality and the Gulf War(s), ۲۰۰۷

Mohr, Andreas, Verdrängung widerständiger Lesarten? Medien und Macht bei Jean .Baudrillard und stuart Hall, ۲۰۱۰

.Schäfer, Mike Steffen, Wissenschaft in den Medien, GMBH,۲۰۰۷

ص: ۱۰۵

رمانس (الگوی مناسب بازنمایی داستان های دینی در رسانه ملی)

اشاره

رمانس (الگوی مناسب بازنمایی داستان های دینی در رسانه ملی)

(حجت الاسلام علی رضایی آدریانی

۱کارشناس ارشد تهیه کنندگی تلویزیون.

چکیده

چکیده

رمانس به عنوان یک گونه روایت داستانی، مبتنی بر ساختار زنجیره ای روایی است. در این ساختار، شخصیت از حادثه ای درمیآید و وارد حادثه دیگر می شود و شخصیت، عامل اتصال این زنجیره حوادث است. این گونه ساختار روایی از یک سو، هنرمند را از چارچوب های دست و پا گیر شخصیتپردازی ژانر ملودرام به ویژه مؤلفه های عشقی می رهاند و امکان روایت ماجراهای درازمدت تاریخی، دینی و زندگینامه ای را فراهم می آورد. از سوی دیگر، این امکان را فراهم می آورد تا مفاهیم مورد نظر در ذهن مخاطب نهادینه شود. این گونه روایی با تلویزیون بار دیگر احیا شد و در کارتون های کودکان و سریال های شبانه بزرگسالان طرف داران بسیاری یافت. در ایران هم وجود پیشینه روایت های دینی و ادبیات حماسی (منظوم و منثور) و علاقهمندی ایرانیان به داستانگویی، زمینه را برای بهرهگیری از امکانات این ژانر در تلویزیون فراهم می کند. این مقاله به بررسی ظرفیت های این ژانر به ویژه در بازخوانی قصه های دینی می پردازد.

کلید واژگان

رمانس، جستوجو، ماجراهای حیرتبرانگیز، آرمانگرایی، اسطوره، روایت تلویزیونی.

ص: ۱۰۶

۱. تعریف رمانس

۱. تعریف رمانس

تعریف ملودرام، گرایش به مخاطب و رویکردهای بیرون آن بود. محور بازشناسی تراژدی نیز شخصیت تراژیک بود. عنصر محوری رمانس، ساختار است و برای شناخت رمانس، ناچار از رویکرد ساختاری هستیم. بنابراین، رمانس را چنین تعریف کرده اند: «مجموعه ماجرا»، ماجرا یا حادثه، بنیان رمانس است. قهرمان از یک ماجرا بیرون می آید و با ماجرایی دیگر درگیر می شود. با این حال، کنش اساسی، «جستوجو»(۱) است یا دست کم، جست وجو در بخش هایی از آن است. (براهیمی، ۱۳۸۰:۱)

به اصطلاح ارسطو، در رمانس، «کنش جست وجو» شکل می گیرد و بر سر راه این جست وجو، موانعی پیش می آید که هیچ رابطه علّی با هم ندارند. از «بوطیقا» استفاده می شود که ارسطو از رمانس که در زمان او رایج بود و بعضی تراژدینویس ها هم از آن استفاده می کردند، به شدت بدش می آمد. به همین دلیل، او بر وجود «روابط علّی» در داستان بسیار تأکید می کند. برای مثال، در هفتخوان رستم هیچ رابطه علّی بین هفتخوان نیست و اصلاً رابطه محتملی هم نیست. فقط موانعی هستند که پشت سر هم چیده شدهاند. حداکثر میتوان گفت موانع، یک به یک که جلوتر می روند، مشکلتر

۱- Quest.

ص: ۱۰۷

می شوند. البته رمانس هایی هم هستند که روابط علّی دارند، ولی نیاز رمانس نیست. این است که رمانس به «شکل بی پایان» معروف است. (همان: ۲)

جدا از این تعریف و تحلیل ساختارگرا، تعریفی کارکردگرایانه نیز از رمانس ارائه شده است. این تعریف بر رؤیاپردازی و خیالپردازی استوار شده است. از این منظر، رمانس با دنیای کودکانه نزدیکی بیشتری دارد و به شکل غالب روایی عامیانه و کودکان تبدیل میشود.

اصطلاح رمانس در اوایل قرن وسطا به معنای زبان بومی بود که از لاتین مشتق می شد و بر عکس در خود لاتین، زبان تحصیلکرده ها،(۱) ترجمه یا تألیف کتاب هایی به زبان بومی معنی می داد. سپس معنی واژه تعمیم یافت و در مقابل، ادبیات لاتین یا آثاری که به این زبان بود، شامل انواعی از ادبیات شد که به زبان های بومی بود. بنابراین، در زبان فرانسوی کهن، roman، «رمانس اشرافی به زبان شعر» معنی می دهد، ولی معنی دقیق آن، «کتاب عامیانه» است. ویژگی های مربوط به

ادبیات بومی، زمان، عشق و ماجرا و پرسه زدن های خاص قوه خیال بود. در خود اصطلاح، هم اشاره به سبک «عامیانه»(۲) وجود دارد و هم سبک «اشرافی.»(۳) هرچند موضوع رمانس ها، اشرافی بود، زبان آنها باید برای همه قابل فهم باشد.

یکی از مسائل مورد بحث در «رمانس»، ضرورت شیوه کاربرد این اصطلاح است. همه انواع ادبیات داستانی ظاهری شبیه رمانس دارند و تا حدودی مثل آن هستند؛ زیرا هر نوع ادبیاتی، ما را در جهانی خیالی رها می سازد. البته بررسی ما به آثاری محدود میشود که نویسندگان همان دوره یا خود مؤلف، «رمانس» قلمداد کردهاند. تأکید نیز بیشتر بر موقعیت آغازین مسئله است؛ زیرا

۱- romanz.

۲- Pastoral romance.

۳- chivalric romance.

ص: ۱۰۸

رمان های رئالیستی یک عصر یا یک اجتماع، راه های مرموزی پیدا می کنند تا در دوره ای دیگر به رمانس تبدیل شوند، مانند رمان های ترولوپ.

علت این امر آن است که رمانس به طور چشمگیری مبتنی بر فاصله معیّنی از ارتباط است که بین خوانندگانش و مضمون آن وجود دارد و از پیچیدگی های قانونی عشق اشرافی در آن، به زبان آزاد بحث می شود.(بیر، ۱۳۷۷: ۸)

رمانس قرون وسطی، به عنوان یک نوع ادبی، از حماسه و تمثیل مجزا می گشت، ولی عناصر هر دو را دارا بود و در آمیختن از سر اتفاق را میان تاریخ و معجزه ممکن می ساخت. عشق و ماجراجویی در رمانس با اصول اخلاقی و رفتاری حاکی از تشریفات ارائه می شد. این آیین، بیشتر مجذوب ظرافت های رفتاری بود، ولی انگیزه های غیرمنطقی و کنش های نابه هنگام را رسمیت می بخشید و پذیرا می شد. نویسندگان رمانس می توانستند بدون تغییر سبک بر خارقالعاده گی و روزمرگی، هر دو، احاطه داشته باشند. (بیر، ۱۳۷۹: ۶)

آثاری که امروزه عموماً رمانس نامیده می شوند، بیشتر شبهادبیات هستند؛ داستان های بازاری و کمارزشی که آگاهانه به خیالبافی و رؤیاپردازی دامن می زنند و عطش عاطفی خوانندگان رؤیاپرداز را سیراب می کنند. (همان: ۳)

بر اساس واژهنامه جانسون، رمان، حکایتی لطیف و معمولاً عاشقانه و رمانس، افسانه ای زرهی از قرون وسطاست؛ حکایتی از ماجراهای اعجاب انگیز عشق و شهسواری. از نظر او، رمانس دنیای خود جهتداری را ارائه می دهد که از قوانین خاص خود پیروی میکند و تنها دورادور به دنیای واقعی مربوط می شود، ولی رمان با روزمرگی سروکار دارد.

در تعریف های پیشگفته، یک عنصر دیگر به رمانس اضافه شد که «عنصر شهسواری» است. رمانس، گونه ای است که داستان قهرمانان و شهسواران را بازگو می کند. در تاریخ ایرانزمین، پس از حمله اعراب و سلطه زبان تازی، با

ص: ۱۰۹

نهضت شعر و شاعری، شاهنامه ها سروده شد. برترین این شاهنامه ها از خداوندگار توس، «فردوسی» بود. این شاهنامه ها ساختاری رمانسگونه دارند و داستانهای قهرمانان و شاهان ایران باستان یا شاهان همدوره شاعر را بیان می کردند.

آخرین نکته در شناخت واژه رمانس، بررسی مقایسه ای است. واژه های «رمانسی» و «رمانتیک» با یکدیگر ارتباط نزدیک دارند. در کاربرد انگلیسی و آلمانی قرن هجدهمی، «رمانتیک» هنوز به معنی چیزی است که می تواند در یک رمانس روی دهد که واژه مترادف آن در زبان فرانسه، رمانسک(۱) است. نویسندگانی که در پایان قرن هجدهم ظهور کردند (یعنی دوره ای که معمولاً ـ آغاز عصر رمانتیک در انگلستان به شمار می آید)، بر این باور بودند که «آنچه در رمانس روی می دهد»، صرفاً غیرواقعی یا تصنعی نیست، بلکه نیروی احساسی از دست رفته یا سرکوب شده قوه خیال را بیان می کند که درصدد آزاد ساختن آن بودند. شاعران رمانتیک، این سرچشمه شور و احساس را در منابع گوناگونی یافتند که به رمانس نزدیک بود. برای نمونه، آن را در بالادها(۲) یافتند؛ هم در بالادهای مردمپسند که شاید منبع الهام اصلی و صوری بالادهای غنایی ورد زورث است و هم در بالادهای سنتی که «شعر ملاح پیر» اثر «کالریج» از آن متأثر است. همچنین آن را در افسانه های شرقی به ویژه، «هزار و یک شب» در شکل تاریخی رمان گوتیک و در قرون وسطی یافتند. شلگل استدلال کرد که واژه رمانتیک به هر گونه اثری اطلاق میشود که منبع الهام آن، قرون وسطایی باشد و نه کلاسیکی. افزون بر این، آن را در قصه های عامیانه و افسانه های پریان یافتند که در ادبیات آلمانی از اهمیت ویژه ای برخوردار است.(۳) (همان: ۸۳)

۱- Romanesque.

۲- Ballads.

۳- Ballads.

ص: ۱۱۰

این تعریف، گستره و کارکردهای رمانس را در طول تاریخ عمدتاً اروپا بیان می کند و البته این سیر تاریخی در دیگر جوامع نیز وجود دارد.

۲. انواع رمانس

۲. انواع رمانس

رمانس به حسب قرارداد، به دو گونه اصلی تقسیم می شود: رمانس اشرافی(۱) و رمانس عامیانه.(۲) این دو گونه گاه با هم تلاقی کرده و زمانی در برابر یکدیگر بودهاند. با اینکه آنها از نظر مضامین و ویژگی ها همسانند، از نظر درجه و میزان این ویژگی ها و مضامین با هم متفاوتند. تبار رمانس اشرافی از قبیل آنچه «مالوری» یا « آریستو» دارد، به حماسه می رسد که اثری است طولانی با چندین رشته روایت درهم تنیده. درحالیکه رمانس عامیانه از قبیل آنچه در مورد «بالاد» شاهدیم، داستان منفردی است که به سادگی و تمرکز گرایش دارد. رمانسهای کوروش کبیر و هاوالاک دانمارکی را نمونه هایی از این دو

سنت می توان دانست. البته هر گونه قطبگرایی مطلق، چنـدان سودمند نخواهد بود. این دو رمانس ویژگی های مشترک فراوانی دارند و در تاریخ، تفاوت هایشان کمرنگ شده است. (بیر، ۱۳۷۷: ۹)

شیوه افسـانه پردازی نویسـندگان قرون وسـطی، رمـانس دربـاری است و اینکه چگونه شـیفتگی آرتوری (که در قرن دوازدهم مشـهور بود) در برابر عشق، مضـمون تخیلی جدیدی را خلق می کند که در تضاد با شـیفتگی سـرودهای قهرمانی است (اشـعار حماسـی زبان فرانسه قدیم که درباره رزم ها و اعمال قهرمانی اشراف و فئودال های قرون وسطی است) و در برابر مهارت های جنگی و افتخارات قرار می گیرد. آیین عشق درباری از اصول

۱- chivarlic.

۲- pastoral romance.

ص: ۱۱۱

قانون و مذهب همراه با خردهگیری ها و شوریدگی هایشان اقتباس کرد، ولی قطب های دلالت آن را دگرگون ساخت. رابطه حیاتی اکنون دیگر میان انسان و جامعه یا انسان و خـدا نبود، بلکه رابطه میان دو معشوق بانو و«مرد» او بود. این تفاوت رمانس اشرافی با حماسه رزمی است. (بیر، ۱۳۷۹: ۳۲)

یـک تقسـیم بنـدی نیز به اعتبار آرمانهای موجود در رمانس وجود دارد. دو آرمان از بزرگترین آرمانهای رمانس که در قرون وسـطی رشـد یافت و هنوز هم اهمیت اولیه خود را در تصور ما از آنچه انسان بایـد باشـد، حفظ کرده است، عبارتند از: آرمان شوالیه قهرمان و آرمان شوالیه عاشق.

دوران فئودالیسم، آرمـان شوالیه ای را به وجود آورد که به اربـابش وفادار است و همواره آماده است تا برای حفظ و حراسـت قصـر بجنگـد. جنگهـای صـلیبی، طرح شـوالیه قهرمـان را بسـط داد و او را به شوالیه سـرگردان بـدل کرد. (فیلم «مهر هفتم» اثر برگمن) این شوالیه آماده بود فلسـطین یا بیت المقدس را از دشـمن باز پس بگیرد یا برای نجات دوشیزگان نجیب و مردم فقیر و رنجدیده به پا خیزد. او در مراسم مقدسی، شمشیر و خودش را وقف حمایت از ضعیفان و جنگ بیپایان علیه اشرار می کند.

تحت نفوذ «الینر» که مدتی ملکه فرانسه و سالهای متمادی، ملکه انگلستان بود، شاعران روایت دیگری را از شوالیه خلق کردند کـه حتی در جهـان امروز نیز اثرگـذار است و آن، شـوالیه عـاشق است. این نمـایش بارگـاه عشـق که واژه هـای «عشـقبازی»، «معاشـقه» و نیز «نزاکت» را ارائه می کند، عشق را در کانون زندگی هر دو قرار می دهد. این یکی از تلاشـهای عمده ای است که در روابط میان دو جنس، تأکیـد را از رابطه جسـمانی به رابطه روحانی منتقل می کنـد. این کار نیازمنـد آن است که دیدار زن، بسیار سخت و دور از دسترس باشد. بنابراین، همین که نگاه شوالیه متوجه زیبایی زن می شود، برای

ص: ۱۱۲

همیشه دگرگون میگردد، به بیماریهـای فراوانی دچـار میشود و زن، او را به انجـام وظایف سـختی وا می دارد که ممکن است

انجام آن سالها طول بکشد. گاه شوالیه، زن را به گونه ای چنان دور از جهان واقعی تصویر می کند که تصاحب یا لمس او توهین به مقدسات خواهد بود. به این ترتیب، عشق رمانتیک، خارج از روال ازدواج ابداع شد؛ زیرا در ازدواج، فرصتی برای عشق واقعی وجود نداشت. از دوران شکسپیر به بعد، با اوجگیری طبقه متوسط، آرمانهای تازه شکل گرفت و اندیشه عشق رمانتیک در ازدواج میسر شد. تمرکز نمایش نامه های شکسپیر بر عشق و ماجرا، آنها را به نخستین درام های رمانتیک بزرگ بدل ساخت. رومئو و ژولیت، ریچارد سوم، ریچارد دوم و رؤیای یک نیمه شب تابستان از این نمونه هستند. (کرونادل، ۱۳۷۷ :۱۱۴)

۳. ساختار رمانتیک

اشاره

۳. ساختار رمانتیک

در آغاز بررسی ساختار رمانس، به بازشناسی تفاوت ساختار رمانس با دیگر ژانرها نیاز داریم. نورتروپ فرای این تفاوت را این گونه بیان کرده است:

آگون(۱) یا کشمکش، بنیاد یا درونمایه مثالی رمانس است. توالی ماجراهای حیرتانگیز، پیتوس(۲) یا فاجعه، خواه به پیروزی ختم شود و خواه شکست، درونمایه مثالی تراژدی است. اسپاراگموس،(۳) یعنی این مفهوم که قهرمانگرایی یا عمل ثمربخش وجود ندارد، دچار اختلال است یا محکوم به شکست است و اینکه آشفتگی و هرج و مرج در عالم، حاکم است، درونمایه مثالی کنایه و هجو است. آناگنوریسیس یا بازشناسی جامعه ای نوزا که پیروزمندانه در اطراف قهرمان و عروسش برپا می شود، قهرمانی که تا حدّی اسرارآمیز است، درونمایه مثالی کمدی است. (همان: ۸۳)

۱- Agon.

۲- Pathos.

۳- Sparagmos.

ص: ۱۱۳

فرای آن گاه به مرحله بندی ششگانه می پردازد. از این شش مرحله، سه مرحله اول، مشابه تراژدی و سه مرحله دوم، شبیه کمدی است. این مراحل، به نوعی تسلسل چرخه ای را در زندگی قهرمان رمانتیک شکل می دهند.

اولین مرحله، اسطوره تولد قهرمان است. این اسطوره بیشتر با طغیان آب که نماد متعارف آغاز و پایان یک چرخه است، پیوند دارد. قهرمان نوزاد، بیشتر در صندوق یا سبدی شناور بر آب قرار می گیرد. ممکن است طفل در سرزمینی خشک، از شرّ یک حیوان یا به دست آن آزاد شود و در جنگل به وسیله حیوانات بزرگ شود.

جست وجو برای یافتن کودک نیز به چشم می خورد. کودکی که به اجبار در مکانی رازآمیز پنهان میشود و پدر دروغینی

وجود دارد که به دنبال مرگ کودک است، همچون فرعون بچهکش در عهد عتیق و هیرودیس در عهد جدید.

مرحله دوم، ما را به جوانی معصومانه قهرمان می برد. مرحله ای که از داستان آدم و حوا در باغ عدن پیش از هبوط، برای ما بسیار آشناست. این مرحله در ادبیات، دنیای چوپانی است و عمدتاً چشماندازی جنگلی را به نمایش می گذارد و بر جوانی قهرمان متمرکز می شود که هنوز زیر استیلای والدین است و دوستان جوان، او را احاطه کرده اند. در این مرحله، درونمایه مانع جنسی، اشکال متعددی به خود می گیرد. مرحله سوم، درونمایه جستوجوی معمول است. مرحله چهارم، به کمدی شباهت دارد و در آن، جامعه شادتر، کم و بیش در سرتاسر کنش حس می شود، ولی فقط در لحظات آخر نمود می یابد. در رمانس مرحله محوری، درونمایه حفظ انسجام عالم پاک است که در تقابل با یورش تجربه قرار می گیرد. این درونمایه غالبا شکل تمثیلی اخلاقی به خود می گیرد.

ص: ۱۱۴

مرحله پنجم با مرحله پنجم کمدی شباهت می یابد و شبیه آن، چشمانداز تأمل برانگیز و شاعرانه تجربه از فراز است و در آن، حرکت چرخه طبیعی معمولاً ـ جایگاهی شاخص دارد. در این مرحله، با جهانی سروکار داریم که کاملًا به جهان دوم شباهت دارد. جز اینکه حال و هوای آن نوعی انصراف فکورانه از کنش است تا آمادگی مشتاقانه برای آن.

مرحله ششم این مرحله شبیه کمدی است و در کمدی نشاندهنده جامعه ای کمیک است که به افراد یا واحدهای کوچک تقسیم می شود. در رمانس، این مرحله، نشانه پایان حرکت از ماجرای فعال به ماجرای فکورانه است. ویژگی شاخص این مرحله، حکایتی است که نقل قول می شود. ما به مکانی آغازین و جمع کوچکی از افراد همدل برمی خوریم. سپس یکی از اعضای گروه، داستانی واقعی را نقل می کند. (فرای، ۱۳۷۷: ۲۹)

علاوه بر این شش مرحله که نورتروپ فرای برای شناختن ساختار رمانس تبیین کرده است، اجزایی دیگر مرتبط با ساختار رمانس وجود دارد که به ترتیب، به بررسی آنها می پردازیم.

ساختار متعارف در عادیترین افسانه ها این گونه است: سه برادر، سه رفیق، سه همراه.(۱) در جست وجوی چیزی (مثلًا گنج) برمی آیند. این جست وجو ممکن است با موانع بیپایان روبهرو شود؛ هفت یا چهل یا صدخوان. در این زمینه هیچ اشکالی به وجود نمی آید؛ چون هر دو شکل های کوتاه و بلند رمانس هستند. (براهیمی، ۱۳۸۰: ۲)

گوستاو یونگ، انسان را به جزیره ای تشبیه می کند که سطح خودآگاه آن همان خشکی است و زمین های زیر آب همان «ناخودآگاه» است. ناخودآگاه

۱- اعداد مقدس در رمانس، بسیار مهم هستند. قهرمان باید از سه مانع، هفت خوان یا دوازده مشکل جدّی عبور کند.

ص: ۱۱۵

هم دو گونه است: ناخودآگاه شخصی و ناخودآگاه جمعی. تمام آدم ها در زیر، یک وسعت وسیع دارند که تمام آدم ها به هم متصل هستند و در این ناخودآگاه جمعی مشترکند. یونگ معتقد است برای نفوذ به این ناخودآگاه جمعی، سه راه وجود دارد: اسطوره، رؤیا و هنر. یونگ، عناصر ناخودآگاه جمعی را « آرکی تایپ» می نامد. برخی از این عناصر در شناخت رمانس به ما کمک می کنند. این آرکی تایپ ها عبارتند از: ایگو(۱)(من یا روح)، « نقاب»، «سایه»، « آنیما»، (۲) «آنیموس»،(۳) «گنج» و «پیر فرزانه».

الف) ایگو

الف) ایگو

یونگ می گوید من (یا به اصطلاح ما « روح»، در یک حرکت روانی، عناصر بیشتری از آرکی تایپ ها را به خودش جذب می کند. در نتیجه، آن اعماق تاریک ناخودآگاه جمعی روشنتر می شود. این حرکت «ایگو» را افسانه ها و رمانس ها به خوبی نمادسازی می کنند. کارکرد رمانس این است که حوزه «ناخودآگاه»(۴) را به «خودآگاه» بدل می کند. به همین دلیل، بچه ها جذب رمانس می شوند و اصرار دارند ادامه پیدا کند. این جذب، ناخودآگاه است. شنیدن رمانس و ارتباط برقرار کردن با آن برای کودک، مقدمه ای می شود برای اتصال با «ناخودآگاه جمعی» و به کمک آن میکوشد حوزه های ناشناخته و تاریک این جهان را به روشنی تبدیل کند. ما هرچه بیشتر افسانه و رمانس برایش بگوییم، او وسیعتر می شود.

ب) نقاب

ب) نقاب

نقاب، وظیفه ای است که بر دوش ما گذاشته می شود. برخی این وظیفه را می پذیرند بدون آنکه فردیت خود را از دست دهند. برخی نیز نمی توانند این

۱- Eygoe.

۲- Anima.

۳- Animose.

۴- Unconscious.

وظیفه را بپذیرند، مانند هملت که نمی تواند آدم بکشد. گروه سوم اساساً با نقاب یکی می شوند و فردیت خود را فراموش می کنند. در رمانس، قهرمان باید قهرمان بودن خودش را ثابت کند. در آغاز رمانس، وظیفه ای بر دوش او گذاشته می شود که باید آن را به سرانجام برساند.

ج) سایه

ج) سایه

سایه ها، شخصیت های شریر هستند که در رؤیاهایمان ظاهر می شوند و ما را آزار می دهند. ما از آنها وحشت می کنیم و آنها ما را سایهوار تعقیب می کنند. تبلور این سایه ها در رمانس همان شخصیتهای شریر است، مانند زن جادوگر و غیره که سمج هستند یا مانند فیلم های امریکایی که شریرها در آن سمج هستند.

د) آنمیا و آنیموس

د) آنمیا و آنیموس

یونگ اعتقاد دارد هرکدام از ما به دنیا می آییم، اگر پسر هستیم، روح زنانه و اگر دختر هستیم، روح مردانه در ما هست. یعنی از نظر روحی، دو جنسی هستیم. تعقل، جنگ و فلسفه، موافق با روح مردانه است و برعکس، احساس و واقعبینی، موافق روح زنانه است. کارکرد این دو در رمانس آن است که قهرمان که در رمانس معمولاً مرد است (امریکایی ها، قهرمان زن را هم می گذارند)، پس از عاشق شدن تلاش می کند تا دختر طلسم شده در دست اژدها را نجات دهد و با او ازدواج کند.

در رمانس همیشه زنی هست که آرمانی ترسیم می شود. زنی است که همه آرمان های آنیمایی قهرمان مرد در او تبلور میبابد. البته برای کسی که جنبه آنیمایی وجود خود را دفع کرده است، به صورت مادر هولناك (زن جادوگر) ظاهر می شود.

ص: ۱۱۷

ه) گنج

ه) گنج

قهرمان، مسیری را می پیماید و چیزهایی را به دست می آورد، از این سایه می گذرد و بر سایه ای غلبه می کند و در نهایت، به گنج می رسد. این گنج، نماد «خود» است؛ یعنی شخصیت جامعی که دیگر مرز بین خودآگاه و ناخودآگاه جمعی وجود ندارد. این، سلوك غایی روح بشر است. رمانس خوب آن را متبلور می کند و به این دلیل است که به طور ناخودآگاه جذب رمانس می شویم.

و) پیر فرزانه

و) پیر فرزانه

قهرمان در سیری که دارد، از موانع گذر می کند؛ در جایی درمی ماند و به راهنمایی نیاز پیدا می کند. در چنین شرایطی، «پیر فرزانه» می آید و قهرمان را راهنمایی می کند. او راه و موانع را برای قهرمان توضیح می دهد. یونگ بر همین اساس، قصه حضرت خضر را تحلیل می کند. (براهیمی، ۱۳۸۰: ۳۷)

از ویژگی های رمانس، عنصر خارقالعاده و فوق طبیعی بودن است. البته این عنصر در رمانس های قرن هفدهم و هجدهم، موضوعی اساسی است. نویسندگان، قدرت هیجان را که در قالب واژه های اعجاب و تحسین همیشه بخشی از لذت رمانس به شمار می آمدند، کشف کردند. در دنیای رمانس، قید و بندهای مرسومی که در انتظام طبیعت وجود دارد، از میان برداشته می شود. همان طور که در رؤیاها و کابوس ها، واقعیت یا فرافکنی میل و اضطراب درهم می آمیزد. نبود این مرزبندی، توجه به عالم روح و ایجاد شفافیتی روحی و روانی سبب می شود رمانس در مقابل ادبیات رئالیستی، به شکل قابل ملاحظه ای، دستاورد مهم تری محسوب شود. در جهان قصه های رمانتیک، ویژگی های ناب بشری بیشتری به چشم می خورد. قهرمان های

ص: ۱۱۸

قصه های رمانتیک، شجاع و جذابند و قول و قرارهای عجولانه، آنها را پایبند نمی کند. با وجود موقعیتهای دشواری که برای آنها پیش می آید، این قهرمان ها در جستوجوی زنانی جذاب و دوستداشتنی هستند تا روزگار را با این زیبارویان خوشقلب بگذرانند. در این میان، با موجودات شروری رویارو می شوند که بوی تعفن می دهند و قاصد دوزخند. نامگذاری شخصیت های این گونه قصه ها بامسماست و با خود شخصیت همخوانی دارد: پادشاه مهربان پیر، شاهزاده یا شاهزاده خانمی که ناگهان از ارث پدر محروم می شود، جادوگر شیطانی و نامادری شرور.

طرح و توطئه رمانس به حادثه منجر می شود؛ یعنی نماد اغراقشده شیطان در قصه، گفته می شود و در واقع، حق اوست که بمیرد. در نتیجه، قصه با پیدا شدن همسر برای قهرمان قصه به پایان می رسد. در قصه های کودکان، با نابودی پادشاه بیرحم، اژدها یا غول، شاهزاده با شاهزاده خانم عروسی می کند. (بریل، ۱۳۷۷: ۱۴۵)

رمانس اساسا ذهنگراست. خواننده باید کاملاً بر راوی رمانس تکیه کند؛ زیرا اوست که قانون های امکانپذیر و امکان ناپذیر را از نو بنا می نهد. لذت بردن از اثر نیز به تسلیم بی چون و چرا در برابر قدرت وابسته است. راوی، ما را از مکانی به مکان دیگر می کشاند. (بیر، ۱۳۷۹: ۱۳)

یکی دیگر از روش هایی که خواننده را از قید مفروضات معمولی آزاد می سازد، غلتیدن روان و راحت ماجرایی بر ماجرای دیگر است. نبود حلقه های اتصال معمولاً ویژگی بسیاری از ادبیات شفاهی و سنتی است. این گونه گسستگی های معنیدار با توجه به جهان رؤیاهایمان قابل شناسایی اند. درحالیکه رمانس ها هم زمان ما را هرچه عمیقتر، در پیچیدگی های جهان روایی گرفتار می سازند و کار آنها کاهش توجه خواننده به یکایک

ص: ۱۱۹

شخصیت هاست. هم زمان، ظهور پی در پی پیچ و خم های نو در طرح داستان، پیام های نو و قصه های نو و نامحدودی را فرا می خواند. رمانس ها، خواننده را درون هزار توی پیچیده از ماجراها هدایت می کنند، ولی این هزار توی پیچیده سبب اضطراب خواننده نمی شود. آنها تقریباً همیشه دارای پایانی خوش هستند. پایان خوش، ویژگی معمول رمانس باقی مانده

است. رمانس، شیوه ای جامع است، شادی می بخشد و رنج به همراه دارد، ولی نه در هم فشردگی کمدی را دارد و نه قطعیت تراژدی را. باروری، آزادی و بقا را به همان اندازه از راه فرآیند هنریاش می ستاید که از راه یکایک قصه ها. اس. لوییس، اصطلاح «روایت چندآوایی» را برای سازمان منـدی رمانس پیشنهاد می کند. در موسیقی، چندآوایی ساختاری است که در آن، آواهای گوناگون، درحالی که به صورتی همساز به یکدیگر می پیوندند، با استقلال و آزادی آشکاری حرکت می کنند. این در مورد روایت رمانس، استعاره ای بهجاست که در آن، شخصیت ها و حادثه های بسیار گوناگون، گر چه آزادانه در حرکتند، در یکدیگر تنیده اند تا کلیتی متجانس را عرضه کنند. (همان: ۴۰)

فشرده مطالب گوناگون درباره ساختار رمانس عبارتند از: مضامین عشق و ماجراجویی، نوعی کنارهگیری از جامعه که هم در مورد خواننده و هم در مورد قهرمان رمانس، صادق است، جزییات فراوان احساسبرانگیز، شخصیت های ساده که غالباً از اهمیت تمثیلی برخوردارند، آمیزش صلحآمیز میان غیر مترقبه بودن و روزمرگی، توالی طولانی و پیچیده وقایع که معمولاً به نقطه اوج یگانه ای نمی رسند، سرانجام خوش، اغراق در مناسبات، اصول اخلاق و رفتار که کاملاً اعمال می شوند و تمامی شخصیت های داستان مجبور به پیروی از آن هستند. (همان: ۱۶)

ص: ۱۲۰

۴. ابعاد قالبی ژانر رمانس

اشاره

۴. ابعاد قالبی ژانر رمانس

آنچه ساختار کلی ژانر رمانس را تشکیل می دهد، مجموعه ماجراهای پی درپی است. این عنصر کلیدی ژانر رمانس، مجموعه ای از ساختارهای فرعی را در برمیگیرد. این ساختارهای فرعی، ظرفیت های این ژانر شناخته می شوند، و در گذشته و حال سبب اقبال عوام و خواص به این ژانر شدهاند. در پایان بررسی ساختاری به چند گونه از ابعاد ساختاری رمانس اشاره می کنیم:

الف) رمانس ادبیات کهن ایران

الف) رمانس ادبیات کهن ایران

حکایتهای دینی را می توان پایه گذار رمانس دانست، مانند قصه آدم (قصه آفرینش، قصه آدم و حوا، قصه درخت ممنوعه، قصه فرزندان آدم)، داستان ابراهیم پیامبر (داستان تولد، داستان ستارهپرستان و خورشید و ماهپرستان، داستان بتشکنی، داستان در آتش انداختن ابراهیم، داستان ابراهیم و ساره، داستان ابراهیم و هاجر، داستان ابراهیم و خانه خدا، داستان ابراهیم و لوط) و مجموعه قصه های حضرت موسی با فرعونیان و بنیاسراییل، حضرت یوسف، حضرت مسیح، پیامبر اسلام و امام علی علیه السلام . مجموعه حکایت های دینی، الگوی ادبیات ملی و افسانه ای جوامع گوناگون هستند. شاهنامه ها و تاریخ باستان اقوام نیز بیشتر به شکل رمانس روایت شدهاند و در این قالب در حافظه ملت ها جای گرفتهاند. نمونه آن، ادبیات کهن ایرانزمین

است. این گونه ادبیات در دو قالب کلی منظور و منثور به دست ما رسیده است. در قالب منظوم، شاهنامه ها، عاشق نامه ها (لیلی و مجنون، بیژن و منیژه و...) و مثنوینامه ها (همچون مثنوی مولوی) به این سبک روایت شدهاند. این مجموعه ها یک ساختار کلی دارند که تعداد زیادی حکایت اپیزودیک(۱) در

۱- Episodic.

زیر مجموعه آن وجود دارد، مانند داستان پادشاه و کنیزک. البته در مجموعه هایی چون مثنوی معنوی و کلیله و دمنه، به حکایت ها به عنوان یک قصه مستقل و هنرمندانه آن گونه که امروز مطرح است نگریسته نمی شد. نویسنده و شاعر، بیشتر به دنبال مقاصدی خاص همچون بیان احتجاج عرفانی، فلسفی، اخلاقی و مانند آن بود و قصه ها، تمثیلی از بیان چنین مفاهیمی هستند.(۱)

در گونه منثور نیز مجموعه ای از قصه های بلند و نیمه بلند وجود دارد که در سه زمینه و بن مایه دستهبندی می شوند:

۱. بنمایه عشقی و عاطفی؛

۲. بنمایه دینی و عقیدتی؛

۳. قصه های دارای زمینه و بنمایه متعدد که به روال ساختمانی «هزار و یک شب» آفریده شدهاند.

دسته اول مانند مجموعه داراب نامه و فیروز نامه اثر محمد بیغمی است. سمک عیار و امیر ارسلان نامدار نیز در این گونه می گنجد. در دسته دوم مانند اسکندرنامه، امیر حمزه، ابومسلم نامه و حسین کرد شبستری بر خلاف گروه اول، سودای عشق و عاشقی، قهرمان ها را به هم نمی اندازد، بلکه مصیبت دینی است که آنها را به جنگ و جدال با یکدیگر وا می دارد. البته در قصه های نوع دوم، قهرمانان به یک زن قانع نیستند و در هر شهر و کشوری که فتح می کنند، دختر شاه یا امیر آن را به زنی می گیرند.

در دسته سوم، نقل قصه ها به سبک و الگویی است که اصل و منشأ آن به هند بازمی گردد. در بعضی از این قصه ها، از زبان حیوانات به شکل تمثیل

۱- http:www.my document:ir/main/index.php!article=۲۸۳.

سخن گفته می شود. داستان در داستان، الگوی داستانی هندی است که در مهابهاراتا و دیگر کتابهای هندی نظیر آن را می توان یافت. این گونه قصهگویی از یک سنت کهن آریایی سرچشمه گرفته است. در این سنت قصهگویی، معمولاً نقل قصه

ای در قصه ای دیگر با چنین تمهیدی شروع می شود که گوینده قصه به وجه نصیحت مثلاً می گوید: «به تو نرسیده است که زاغی به حیلت مار را هلاک کرد؟ گفت: چگونه؟ یا «بدو آن رسد که به بوم رسید از زاغ. رای پرسید که چگونه است آن؟»

این گروه از قصه ها، بر خلاف دو گروه دیگر، از معنا و مفهومی واحد پیروی نمی کنند و حوادث و وقایع در این قصه ها بسیار متنوع و گوناگونند. مضامین متفاوت بازگویی قصه ای در پی قصه دیگر، به اصطلاح، قصه های «موزاییکی» را در یک ساختار کلی به وجود می آورد که با هم کتاب قصه را به وجود می آورند. ویژگی دیگر این گروه قصه ها، اختلاط انسان با تمامی مخلوقات جهان است. در این قصه ها، انسان با حیوان و گیاه و جماد ارتباط نزدیک دارد. انسان با آنها همزبانی می کند و از آنها یاری می طلبد و با آنها دوستی می کند و از اعمال و سخن های آنها عبرت می گیرد. پس رشته ای نامرئی میان انسان و آنها کشیده شده است. در این قصه ها، انسان به شکل حیوان و گیاه در می آید و آنها هم به شکل انسان در می آیند؛ چون همه از یک گوهر و سرچشمه اند. از یک جا آمدهاند و به یک جا می روند و سرنوشت یکسانی دارند. از این رو، این قصه ها جنبه تمثیلی پیدا می کنند تا اندیشه، تجربه و مقصودی را تصویر کنند. از این قبیل است: سندبادنامه، بختیارنامه، طوطینامه، بهار دانش. (میر صادقی، ۱۳۷۶: ۱۰۴)

ص: ۱۲۳

ب) ژانر جاده

ب) ژانر جاده

از میان ژانرهای گوناگون و متنوع سینما و تلویزیون، ژانر جاده ای، قرابت نزدیکی با ساختار رمانس دارد. ابتدا با شکلگیری سینمای داستانی، ژانر تعقیب و گریز موجب جذب مخاطب شد. سپس از درون این تعقیب و گریز، ژانرهایی چون معمایی، پلیسی، و سترن، گنگستری، جنگی و به ویژه جاده ای به وجود آمد. در این گونه خاص، جاده، نه برای گریز، نه برای رسیدن به هدف، بلکه برای زندگی است. جاده نه همچون آثار گنگستری، برای تعقیب و گریز و نه همچون آثار مبتنی بر شخصیت های جوانان بزهکار، برای رسیدن به سرزمین موعودی است که از چنگ قانون رها باشد. (بانی و کلاید، تلما و لوییز) هدف شخصیت های در راه، خود جاده است. جاده در فرهنگ امریکایی، نشانه ای از آزادی، فرصت و گریز بوده است، ولی در این ژانر، هدف، خود جاده است همچون فیلم «در راه».

اصطلاح جاده ای به آن دسته فیلم ها اطلاق می شود که عمده حوادث آن در جاده یا در مسیر « شدن» اتفاق بیفتد. فیلم «دوئل» از اسپیلبرگ، نمونه روشن و ساده این ژانر است. در آثار پیش از «دوئل» مانند «بانی و کلاید»، جاده هویتی ویژه ندارد و تأکید عمده بر دو شخصیت اصلی است. آنها هم در یک مسیر حرکت می کنند، ولی این مسیر قرار نیست به عنصری نمادین تبدیل شود. جاده، تنها بستر وقوع حوادث است. در فیلم «دوئل»، جاده هویتی نمادین پیدا می کند. جز یک مقدمه فشرده، بقیه حوادث در یک جاده اتفاق می افتد. نوعی تعقیب و گریز هراسناک میان تنها سرنشین یک سواری و یک تریلی که به شکلی هولناک در تعقیب سواری است، رخ میدهد. در اینجا جاده همان جاده زندگی است و تریلی همان عنصر وحشتزایی است که در مسیر زندگی همواره پشت سر ماست. (طالبی نژاد،۱۳۸۳: ۲۰۰؛ نوروزی، ۱۳۸۳: ۱۶۵)

ص: ۱۲۴

ج) رمانس هیچکاکی

ج) رمانس هیچکاکی

لسلی بریل در کتاب رمانس هیچکاک: عشق و کنایه در فیلم های هیچکاک بر این باور است که «وحدت و یکپارچگی فیلم های هیچکاک در سینما به این دلیل است که او دلمشغولی ها و درونمایه های زیباییشناختی خویش را که به گونه ای سنتی، به مفهوم رمانس وابستهاند، بار دیگر در فیلم هایش در هم آمیخته است.» در آثار او، آدمهای شریر، نوعی نمونه ازلی (آرکی تایپ)(۱) هستند. قهرمانهای زن و مرد آثار او همواره در جستوجویند و در پایان، یکدیگر را پیدا می کنند. در آثار او، سراشیبی اهریمنی سقوط به جهان تاریک و بازگشت دوباره از جهان زیرین به جهان زیرین و باطراوت که امیال آدمها در آن ارضا می شود، فراوان به چشم می خورد. به نظر بریل، عموم آثار هیچکاک عمدتاً وجهی کمیک دارند و پایانشان، رمانتیک است. برای مثال، در فیلم «شمال از شمال غربی» همچون قصه های عامیانه ای که قهرمان قصه، خانه را برای یافتن خوشبختی ترک می کند، در اینجا تور نهیل نیز چنین می کند. او همانند قهر مان های آن قصه ها، دست آخر، با پیدا کردن همسر به خانه بازمی گردد. او احتمالاً به چنین چیزی دست یافته است، از این به بعد، با خوبی و خوشی روزگار خواهد گذراند. البته «مگافین» که در تحلیل آثار هیچکاک به آن توجه بسیار شده است، هدفی است که ظاهراً شخصیت های فیلم به دنبال آن هستند. گاه پیش می آید که مگافین تنها بخشی از دلمشغولی واقعی فیلم است، ولی برای شخصیت های فیلم، بهانه موجّهی است. در فیلم «شمال از شمال غربی»، مگافین همان اطلاعاتی است که ونـدم می خواهد از کشور خارج کند و نمی دانیم که چیست. همانند قضیه جستوجو که در رمانس های قرون وسطی به چشم می خورد. مگافین آثار هیچکاک نیز به

۱- Archetyoal.

ص: ۱۲۵

شخصیت های قصه، انگیزه می بخشد و آنها را به کام اژدهای آدمکش و رویارویی با حوادث و عشق می فرستد. هیچکاک در اواخر فیلم به ونـدم و اطلاعـات او توجه نشـان نمی دهـد، ولی موضوع اصـلی جستوجو در فیلم، جستوجوی تورنهیل برای یافتن هویت و همسر مناسب است. این دو مفهوم جستوجو، معمولاً برآیند هدفی واحد است. در واقع، جست وجوی دامنهدار تورنهیل، تجلی سردرگمی و سرگردانی شخص اوست.(عظیمی، ۱۳۷۷: ۱۳۳)

د) روایت تلویزیونی

د) روایت تلویزیونی

آنچه در بررسی رمـانس هـای هیچکـاکی به طور گزیـده گـذشت، روایت سـینمایی از رمـانس بود. تجلی تمـام و کمـال ژانر رمانس در هنرهای نمایشی در سریال های تلویزیونی است. اکنون به ویژگیهای روایت تلویزیونی میپردازیم.

هر بخش، به نسبت، برنامه ای مستقل و خودکفا به شمار میرود که حادثه، حالت یا معنای برگزیده ای دارد. پیوستگی بخش ها به واسطه تکرار شخصیت ها یا تکرار مکان ها ایجاد می شود. از این رو، بار اصلی بخش های داستانی را مکالمه بین دو یا سه شخصیت تشکیل می دهند. رویارویی هایی مانند پریشانی، آسودگی، عصبانیت، عشق در اولین نگاه، اهانت و اضطراب که حال و هوای ویژهای را القا می کنند، بر آنند تا مفهوم مورد منظور را تفهیم کنند. معنایی که بیشتر اوقات در بخش پایانی فیلم نهفته است، در یک داستان معمولی تلویزیونی، در یک بخش پایان می پذیرد و با بخش دیگری ادامه می یابد. بخشی که شامل عده دیگری از شخصیت ها (البته وابسته به شخصیت های پیشین) در مکان متفاوتی است، یا همان شخصیت ها در زمان دیگری حضور دارند. به این ترتیب، وقفه مشخص بین قسمت ها به وجود می آید. این تمایز به گونه ای است که در اول و آخر هر قسمت، به جنبه تداوم و توالی آن مجموعه تأکید دارد.

پیشبرد روایت در گذر از بخش های گوناگون در تلویزیون دنبالهروی الگوی سینمایی آن نیست؛ چون روایت سینمایی دارای حرکتی نسبتا سریع از حادثه ای به حادثه دیگر در یک سکانس فرعی است. حرکت از حادثه ای به حادثه دیگر باید با دقت انجام پذیرد و این دقت نظر به دو شیوه نمایان می شود.

روش اول، تعدد حوادث فرعی است که توالی و پایان آنها در هاله ای از سرگشتگی و ابهام فرو رفته است. این امر یکی از ویژگی های سریال های تلویزیونی حادثه ای مانند سریال های پلیسی است. قهرمانان هماره با حوادث فرعی تازه روبهرو می شوند و در پایان هر بخشی، خود را در موقعیتی ابهامآمیز سرگردان می یابند.

دومین روش را در درامهای احساساتی و خانوادگی می توان دید. «حوادث در روایت برتری برگزیده ای یافته اند.» زمانی که حادثه ای پیش می آید، امواج متلاطمی از لفاظی و سخنپردازی همچون شایعه، بحث، اندیشه و اتهام را در بین بینندگان برمی انگیزد. حجم زیادی از مجموعه های حادثه ای را صحنه هایی همچون سفر و تعقیب و گریز با اتومبیل پر می کند و فضایی پرسش برانگیز را برای بیننده تدارک می بیند. در ضمن، بسیاری از این فیلم ها سعی دارند بخشی را ترتیب دهند که در آن، مرموزانه به بیننده القا کنند قهرمانان به بی راهه خواهند رفت. در هر کدام از این قالب ها، حوادث رخ داده از قبل پیشبینی می شوند. در درامهای احساساتی و خانوادگی در بسیاری از مواقع، لذت حدس و پیشبینی پایان ماجرا، مهمتر و جالبتر از خود حادثه می شود. مشخصه دیگر مجموعه های حادثه ای این است که تا حدّی سبب شگفتی می شوند. قالب ابهامآمیز آن غالباً حالت حادثه ای بیشتری به داستان می بخشد. این گونه مجموعه ها بیش از آنکه در پی بررسی مشکل اصلی در داستان باشند، در پی کشف راز نمایش داده

شده در اوایل برنامهاند. پس از آن، سرگشتگی در مجموعه رخ می نماید و قهرمانان و شخصیت های منفی در موقعیتهای تعقیب و گریز تیراندازی و دیگر حوادث گرفتار می شوند.

پخش تلویزیونی نسبت به سینمای سرگرمکننده، کمتر از پشتیبانی روایت های فرعی حوادث، برخوردار است. با این حال، از شیوه گستردهتر و فزایندهتری بهره می گیرد. پخش تلویزیونی این توانایی را دارد که از روایتی، فیلم بسازد. روایت سینمایی پویایی درونی قوی دارد. به این معنا که فیلم حرکتی از یک سکون آغازین دارد و به سمت ضرب آهنگی نوین در پایان داستان رهنمون می شود. روایت تلویزیون، شکل روایی پراکندهتری دارد؛ یعنی گستردگی اش بیش از توالی آن است. اسلوب مشخص فیلم های تلویزیونی این است که از صحنه پایان قطعی یا تصویر نهایی، محروم است. در عوض، تکیه آن بیشتر روی بازسازی مداوم حوادث است. برای روایت تلویزیون، سرانجامی وجود ندارد. مجموعه های تلویزیونی، ترکیبی از بخشها هستند. ویژگی مجموعه های تلویزیونی آن است که انسجام بخش های مربوط را حفظ میکند و آنها را با رعایت تداوم و پیشبرد روایتی، از یک قسمت به قسمت دیگر ارائه می دهد. خود هر بخشی، به خودی خود، یک پیوستگی درونی ناگسستنی دارد.

فرم سینمایی، سامانه بستهای است که هدفش تا حد امکان، بهره برداری مجدد از موضوع و ایجاد تعدد میان انواع تکرار و ابداع است، درحالی که فرم تلویزیون، بازتر است. الگوی تکرار در رسانه تلویزیون، بر پیچیدگی های روایتی بیش از سینما پافشاری می کند. متنهای منفرد سینمایی برآنند تا پیچیدگی های داستان کوتاه را در هر فیلم بگشایند، در صورتی که مجموعه های تلویزیونی، پیچیدگی ها را تکرار می کنند. بنابراین، در پایان هر

قسمت از سریال، پیچیدگی و معما حلناشده باقی می ماند و گاهی اوقات در پایان مجموعه هم این دشواری حل نمی شود. مجموعه های تلویزیونی، معماها و پیچیدگیهایی را نشان می دهند که حل نشده باقی می مانند و راه حل های روایتی در این مجموعه ها در سطوحی فرعی رخ می دهند. سریال ها بر پایه تکرار در بیان پیچیدگی ها و معماها بنا شدهاند. در واقع، سریال ها، تکرار کننده وضعیت ها هستند.

تکرار در مجموعه ها دربردارنده پیچیدگی در شخصیت ها و موقعیتهاست که در آن، شخصیت ها باید خود را بیابند. این موقعیتها جایگاهی ثابت در ذهن بیننده به وجود می آورد و هر هفته، او را برای دیدن آن برنامه پای تلویزیون می نشاند. در مجموعه هایی که در هر قسمت، پیچیدگی های داستان، حل می شود و به سرانجام می رسد، هیچگاه پایان نهایی وجود ندارد، یک مجموعه تمام می شود بدون آنکه ابهام اصلی برطرف و حل شود.

مجموعه های تلویزیونی روی تنش همیشگی بین افراد کار می کنند. این افراد با حوادث فرعی متفاوتی روبهرو می شوند که در هر قسمت، راه حلی برای آن می یابند. در هر هفته ما نیز همچون شخصیتهای داستان فراموش می کنیم که در هفته پیش چه اتفاقی افتاده است.

بنا بر آنچه گذشت، ویژگی روایت در تلویزیون چنین است: حرکت از حادثه ای به حادثه دیگر به دلیل ابزار تکرار در مجموعه ها. بخش ها در کنار یکدیگر در قالب برنامه ها ظهور می کنند. این امر پیچیدگی رونده ای را به وجود می آورد که به ندرت، به یک راه حل نهایی می رسد. این پیچیدگی که بر سر راه حوادث فرعی در هر قسمت قرار می گیرد، بیشتر در

مجموعه هـای داسـتانی، ابهـامی را بـه وجـود می آورد کـه حـل آن بـه زودی برای بیننـدگان محرز می شـود. ویژگی روایت مجموعه ها در به روز کردن متوالی، بازگشت به حال

ص: ۱۲۹

و ترک گفتن یک ابهام در جهت رسـیدن به آینده، اسـتوار است. مهم تر اینکه روایت تلویزیونی به سمت و سوی بهرهبرداری از حوادث فرعی و انعکاس آنها در روانشناسـی بین افراد هر داسـتان پیش می رود. این گونه روایت به طور ذاتی نیازمند تعداد بیشتری از شخصـیتهاست که در روایت سـینمایی وجود دارد و می توانـد خود را بیشتر به روابـط بین شخصـیت هـا و تفاوتهای رفتاری بین آنان مربوط سازد. در این نوع روایت، به گسترش داستان بیشتر توجه می شود. (الیس، ۱۳۷۷: ۲۳۸)

ایـن ویژگیهـای روایـت تلویزیـونی، قرابت آن را بـا ژانر رمـانس مشـخص می سـازد. این روایت به شـکل هـای گونـاگون در تلویزیون تجلی یـافته است: سـریال هـای خـانوادگی، پلیسـی، انیمیشن و تـاریخی. این ساختار به تلویزیون ها اجازه می دهـد تا سریـالی را برای بیش از یـک سـال (تـا ده و حتی بیست سـال متوالی) تهیه و پخش کننـد و با آن یک نسل را بار بیاورنـد. در ایران به این توانـایی سـریالسازی کمـتر تـوجه شـده است. سـریال هـای طنز کممـایه نـود قسـمتی یـا ملـودرام هـای خـانوادگی نتوانسـتهاند به این حد و قواره از سریال مطلوب دست یابند. سریال های دینی و تاریخی نیز بیش از آنکه ساختاری رمانسگونه داشـته باشـند، ملودرام هـایی کش یـافته انـد که زیـادی آن به گونه نخنمـایی آشـکار است و ناکـامی سازنـدگان آن در خلق رمانس، مشخص است.

۵. شخصیت رمانتیک

۵. شخصیت رمانتیک

فرم کامـل رمـانس عبـارت است از جست وجوی موفقیتآمیز. در این ساختـار، قـدرت عمـل قهرمان، از قـدرت دیگر آدمیان و همچنین از قدرت محیط او به مراتب برتر است. نتیجه این است که عنصر ذاتی طرح در رمانس همان

ص: ۱۳۰

ماجراست. ماجرا این قدرت را آشکار می کند و عنصر بنیادی رمانس عبارت است از توالی ماجراهای حیرت انگیز. در نتیجه، شخصیت های گونه نمایی وجود ندارد تا بتوان آنها را طبقهبندی کرد.

البته پای یک نوع دسـتهبندی و شخصـیتپردازی کلی در میان است. این شخصـیتپردازی رمانس نیز از ساختار کاملاً دیالکتیکی آن ناشـی می شود و این به آن معنی است که ظرافت و پیچیـدگی زیـاد، چنـدان مطلوب آن نیست. شخصـیت ها برای جست وجو یـا تقابـل با آن پیش می رونـد. اگر جست وجو را تسـهیل کننـد، به صورت افرادی کاملاً دلاور و منحصـر به فرد، وجهی آرمانی به خود می گیرنـد و اگر سـدّ راه جست وجو شونـد، در آن صورت، به شـکل افرادی کاملا شـرور یا ترسو کاریکاتور سازی می شونـد. بنابراین، هر شخصـیت نمونه در رمانس، شبیه مهره های سـیاه و سـفید در بازی شـطرنج، نقطه متضاد اخلاقی

دارد که در تقابل با خودش می ایستد. در رمانس، «مهره سفید» که در جهت جست وجو می کوشد، با گروه ایرون(۱) در کمدی شباهت می یابد. در رمانس، شخصیت پیر فرزانه که تعبیر یونگ است، همتای ایرون کنارهجو و خیرخواه کمدی است. این پیر فرزانه، بیشتر جادوگری است که بر کنش که تحت مراقبت اوست، اثر میگذارد.

در رمانس، شبیه کمدی، ظاهراً چهار قطب شخصیت پردازی به چشم می خورد. نبرد قهرمان با دشمنش، شبیه تقابل کمیک تیپ های ایرون و آلازون است. در رمانس، ارواح طبیعت، با دلقک و استاد جشن در کمدی شباهت دارند. در واقع، کارکرد آنها این است که تمرکز لازم بر حال و هوای رمانتیک را تشدید و فراهم کنند. سرانجام، در رمانس، شخصیتی مشابه با تیپ آگرویکوس کمدی وجود دارد که از جشن و سرور خودداری می کند

۱- Iron.

ص: ۱۳۱

یا به دلقک روستایی منش مشهور است. چنین شخصیتی، توجه ما را به وجوه واقعگرایانه زندگی، نظیر ترس از حضور خطر جلب می کند که وحدت حال و هوای کمیک را به مخاطره می اندازد. این شخصیت، خائن نیست، بلکه شخصیتی ترسوست و زمانی که پیشروی مشکل باشد، بر عقبنشینی اصرار می ورزد. این شخصیت [کوتوله] با مایحتاجش [کوله باری از نیازمندیهای روزانه که با خود حمل می کند]، در جهان رؤیاگونه رمانس، شکل منقبض و چروکیده واقعیت زنده و عملی را به نمایش می نهد. هرچه داستان، واقعگراتر باشد، این شخصیت مهمتر خواهد شد تا جایی که وقتی در «دن کیشوت» به این قطب مخالف برمی خوریم، این شخصیت در هیئت سانچو پانزا، به جایگاهی ستایشبرانگیز می رسد. در رمانس های دیگر، به دلقک ها و بذلهگویانی برمی خوریم که ترس خود را نشان می دهند یا تفاسیری واقعگرایانه از ماجرا ارائه می کنند و بدون در هم ریختن قراردادهای رمانس، نوعی دریچه اطمینان را برای واقعگرایی اثر فراهم می آورند.

شخصیت هایی که از تعارض اخلاقی قهرمان گرایی و شرارت پرهیز می کنند، عمدتاً ارواح طبیعت به شمار می روند و بر آنها دلالت می کنند. این شخصیت ها تا حدّی نمایان گر بی طرفی اخلاقی عالم میانی طبیعت و تا اندازهای نیز نمایان گر جهانی اسرار آمیزند که متجسم می شوند، ولی هرگز به دید نمی آیند و زمانی که جلوه می کنند، دور می شوند. مرد بیتجربه و جوانی که در جنگل های انگلستان عصر میانه کمین می کند و در نقش رابین هود و شوالیه ماجرای گاواین ظاهر می شود، نمونه ای از این شخصیت هاست. چنین شخصیت هایی، کم و بیش، فرزندان برآمده از دل طبیعتند و می توانند شبیه شخصیت جمعه رابینسون کروزوئه، به خدمت قهرمان درآیند، ولی وجه اسرارآمیز خاستگاه خود را حفظ می کنند. این شخصیت ها به عنوان نوکران یا

ص: ۱۳۲

دوستان قهرمان، رابطه نزدیک و اسرار آمیزی با طبیعت دارند که تا حدّ زیادی، نشان دهنده چهره اصلی رمانس است. (فرای، ۱۳۷۷: ۱۸)

این ویژگی ها مختص شخصیت های فرعی رمانس بود، ولی شخصیت اصلی یعنی قهرمان های رمانس ها، شجاع و جذابند و قول و قرارهای عجولانه، آنها را پایبند نمی کند. با وجود موقعیتهای دشواری که برای آنها پیش می آید، به دنبال هدف می روند، ولی در این میان، با موجودات شروری رویارو می شوند که بوی تعفن می دهند و قاصد دوزخند. نامگذاری شخصیتهای این گونه قصه ها با مسماست و با خود شخصیت همخوانی دارد، مانند: پادشاه پیر مهربان، شاهزاده خانمی که ناگهان از ارث محروم می شود، جادوگر شیطانی و نامادری شرور. مرزی که میان شخصیت ها کشیده می شود، همانند مرزبندی ملودرام نیست. البته شخصیت ها، سفید سفید و سیاه سیاه نیستند، البته موقعیت های قصه بارها پیچیده و بغرنج می شود؛ در شخصیتپردازی آدمهای قصه، آنها به گونه ای قالبی شبیه هم نیستند، گو اینکه جزئیات و تفاوت های آدمها با یکدیگر به شکل پیچیده مطرح نمی شود. قهرمان زن یا مرد در رمانس گاه مرموز و مشکوک است. در این قصه ها گاهی فرد شرور آن قدر قابل پذیرش پردازش می شود که همدلی ما را برمی انگیزاند.

مشخصه هایی که برای شخصیت های رمانتیک گذشت، سبب تمایز این ژانر از ژانر تراژدی است. در تراژدی، تأکید درام و تمرکز آن بر شخصیت مرکزی است که از دیگران جدا افتاده و درون جهان تراژیک، تک و تنها است. در ملودرام نیز گرچه اغراق و شگفتانگیزی صحنه ای، حرف اول را می زند، ولی شخصیتپردازی (با تأکید بر صفات ظاهری و نه درونی همچون تراژدی) اثر گذار است. البته گرچه در اطراف شخصیت رمانتیک،

شخصیت های تیپگونه و فرعی گوناگون وجود دارد، عاملی که سبب پیوند ماجراهای پی در پی می شود، قهرمان است اگر قهرمان را از این مجموعه حوادث حذف کنیم، هیچ رشته ارتباطی بین این ماجراها وجود ندارد. شخصیت اصلی، پیونددهنده و حلقه اتصال این زنجیره هاست. در واقع، شخصیت اصلی (قهرمان)، در این ژانر به شخصیت اول تبدیل می شود. در ژانر ملودرام، شخصیت اول، ضد قهرمان است، چون اوست که کنش را پیش می برد و کشمکش و درگیری ایجاد می کند. در رمانس، در هر ماجرا یا هرچند ماجرا، یک ضد قهرمان جداگانه وجود دارد. این موجودات شریر هرچند در اوج شرارت هستند، به دلیل تعدد، مانع از همدلی و همراهی مخاطب با آن می شود. چشم و احساس مخاطب تنها به دنبال قهرمان رمانس است و از او به شخصیت دیگر، معطوف نمی شود. از سوی دیگر، تعدد و توالی ماجراها، اجازه می دهد ابعاد گوناگون شخصیت تا جای ممکن، رشد یابد. در خوان های گوناگون همچون هفت خوان رستم، در برابر شریرهای گوناگون، شخصیت اول مجال می یابد تا به یک بعد از توانایی جسمی یا روحی خود پی ببرد یا آن را کسب کند و پرورش دهد. در پایان رمانس اگر پایانی وجود داشته باشد شخصیت از همه جهت (خانوادگی، فضایل فیزیکی، درونی، باورها و ...) ساخته و پرداخته شده است و مخاطب نمی تواند از چنین شخصیتی دل بکند. نظیر این الگو در فیلم های کارتونی(هاچ، زنبور عسل، هکلبری فین، تام سایر) و سریال های تلویزیونی (اوشین و جواهری در قصر) وجود دارد.

در الگوی سریال های موفق ژاپن و کره، مؤلفه های ملودرام وجود دارد، ولی با بهرهگیری از الگوی رمانس، زندگی یک شخصیت را از خردسالی تا بزرگسالی، با همه سختی ها و شیرینی ها به تصویر می کشد. در برخی از این

الگوها، یک شریر سمج در بیشتر قسمتهای کارتون و سریال هست، ولی حضور و کنش بیشتر متعلق به قهرمان رمانس است و در .. قسمتهای (اپیزود و ماجراها) کمتری نسبت به قهرمان حضور دارد.

۶. رمانس و ماورا

اشاره

۶. رمانس و ماورا

در بررسی ارتباط رمانس و ماورا دو جنبه وجود دارد. اول، جنبه ماورایی ژانر رمانس است و دوم، کاربرد رمانس در روایت های دینی.

الف) جنبه ماورایی رمانس

الف) جنبه ماورایی رمانس

رمانس و اسطوره، هر دو جزو طبقهبندی کلی ادبیات اسطوره پرداز(۱) قرار دارند. تمایز این دو از طریق قدرت عمل قهرمان است. در اسطوره، قهرمان، الهی است و در رمانس، قهرمان، بشر است. بنابراین، هر قدر رمانس به اسطوره نزدیکتر باشد، قهرمان ویژگی های الهی بیشتری می یابد و دشمن، ویژگی های اسطوره ای و اهریمنی بیشتری می یابد. فرم محوری رمانس، دیالیکتیکی است؛ همه چیز بر کشمکش قهرمان و دشمن متمرکز می شود و همه ارزش های خواننده، وقف قهرمان می شود. به همین دلیل، قهرمان رمانس به مسیح اسطوره ای یا منجی شباهت دارد که از عالم برین ظاهر می شود و دشمنش به قدرت های اهریمنی عالم زیرین شباهت دارد. این کشمکش در جهان ما رخ می دهد، جهانی که به واسطه حرکت چرخه ای طبیعت مشخص می شود. به همین دلیل، قطب های متضاد چرخه های طبیعت، جذب تقابل قهرمان و دشمن او می شود. این دشمن با زمستان، تاریکی، اغتشاش، سترونی، زندگی در حال احتضار و پیری پیوند دارد و قهرمان با مهار، فلق، نظم، بارآوری، نیرومندی و جوانی.

۱- Mythopoeic.

ص: ۱۳۵

نورتروپ فرای در بررسی شش مرحله ای رمانس، مرحله اول را «اسطوره تولد قهرمان» قرار داده است. این مرحله با اسطوره همخوانی دارد. یعنی با خاستگاه اسرارآمیز قهرمان در عالم الهی. دومین مرحله «جوانی معصومانه قهرمان» را در سطح بالاتر طبیعت عرضه می کند؛ یعنی در عالمی شبانی با چشم اندازی جنگلی به نمایش می گذارد. سومین مرحله که موفقیت قهرمان را ارائه می دهد، مشابه است با اسلوب محاکات عالی؛ زیرا کنش آن در عالم ما روی می دهد یا به هر حال به عالم ما تعلق دارد که عالم میانه است و با حرکت دایرهوار طبیعت مشخص می شود. چهارمین مرحله مطابق است با اسلوب محاکات دانی؛ زیرا مضمون محوری آن عبارت است از حفظ تمامیت عالم معصومیت در مقابل هجوم تجربه. مرحله پنجم، کنارهگیری

فکورانه قهرمان از کنشی است با جدایی و بیاعتنایی در اسلوب کنایی. مرحله ششم و نهایی به اسطوره بازمی گردد که کنارهگیری قهرمان از عالم است. «این مرحله، ما را بار دیگر به تصویر کودک نوزای اسرارآمیزی هدایت می کند که روی دریا شناور است».

نورتروپ فرای آنگاه در مقاله ای به دنبال این فرضیه است که «چگونه کتاب مقدس»، کلید استعاری جابه جایی رمانس را فراهم می کند و به کمک رمانس نیز کلید استعاری دیگر اسلوبها را که از این نظر، طفیلی رمانس محسوب می شوند، فراهم می آورد. از سوی دیگر، کتاب مقدس به عنوان ساختار مثالی یگانه ای است که از آفرینش تا مکاشفه بسط می یابد. کتاب مقدس تأثیر عمده ای بر نمادسازی ادبی دارد و قسمت عمده ادبیات مستقیم از آن بهره می برد.

از دیدگاه فرای، همه صحف اعم از زمینی و آسمانی، به شکل جا به جا شده خود و به شکل اسطوره آشکار می شوند؛ یعنی همچون داستانی که خدایی را نشان می دهد (اسلوبهای داستانی) یا آنچه از تخیل نویسنده،

ص: ۱۳۶

خداگونه است. (اسلوبهای مضمونی) بر این اساس، کتاب مقدس «اسطوره جا به جا نشدهای» فرض می شود که ادبیات از جنبه داستانی خود جانشین آن می شود و نیز مکاشفه ای فرض می شود که ادبیات از جنبه مضمونی خود با آن قابل قیاس است. (فرای، ۱۳۷۷: ۲۹۹)

نکته قابل توجه این است که عنصر فراطبیعی در رمانس، نشانه شاخص شمرده نمی شود؛ زیرا این عنصر تنها در قرن هفدهم و هجدهم اهمیتی حیاتی دارد. در این دوره که همزمان با مخالفت فلاسفه با دین بود، علاقه به مسیحیت به عنوان احتیاجی قلبی و درونی، در میان رمانتیک ها زنده شد. (بیر، ۱۳۷۹: ۱۵) رمانیتک ها که از راه احساسات به سوی ایمان می رفتند، به دین از نظر «هنری» توجه کردند. شاتو بریان، مسیحیت را نه به عنوان اینکه صحیح ترین ادیان بود، بلکه برای اینکه شاعرانهترین آنها بود، دوست داشت و اثر خود را به نام جلال مسیحیت به این منظور نوشت. تحت تأثیر همین مسیحیت احساساتی و زیباپسند، شعر رمانتیک بر خلاف شعر کلاسیک، جنبه درونی به خود گرفت. حزن و اندیشه، مثل دردی پنهانی پیوسته در اشعار رمانتیک ها طنین می اندازد. ریشه این تردید و نومیدی را باید در همان جنبه احساسی و زیباییجویی مسیحیت جستوجو کرد. چنین مسیحیتی به جای آنکه اندیشه و تردید را زایل سازد، آن را بیشتر می ساخت. (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۱۸۳)

این بررسی مقایسه ای بین اسطوره، کتاب مقدس (مسیحیت) و رمانس نشان داد که رمانس گر چه در اساطیر ریشه دارد، ساختار کلی آن به دو گونه کلی رمانس دینی و رمانس غیر دینی (سکولار) تقسیم می شود. در رمانس دینی، قهرمان مسیحایی، به عنوان منجی جامعه نمود پیدا می کند. در رمانس های غیرمذهبی، جست وجو برای عمل جست وجو، انگیزه و پاداش های آشکارتری معمول است. جست وجو برای یافتن گنجینه مدفون،

ص: ۱۳۷

درونمایه محوری رمانس است. گنج نیز به معنی ثروت است که در رمانس اسطورهپرداز، به معنی ثروت در عالیترین شکل

خود؛ یعنی خرید و قدرت جلوه میکند. پس در رمانس غیردینی، عناصر اساطیری به عناصری طبیعی تبدیل می شوند. پایان این رمانس ها هم پیروزی قهرمان بر اژدها و دستیابی به زن زیبا و عروسی با اوست و جامعه ای نوظهور را تشکیل می دهند.

البته در این صورت، گر چه رمانس، پیشینه مذهبی ندارد و از کارکردهای آن دور می شود، در مقابل، کارکردی شبیه آیین و بیش از آن، شبیه رؤیا پیدا می کند. این رمانس ها به جست وجوی لیبید یا طلب خود(۱) تبدیل می شوند که در جهت احساس رضایت خاطری پیش می رود که آن را از اضطراب های ناشی از واقعیت می رهاند. درون مایه این رمانس ها عبارت است از غلبه باروری بر زمین بیحاصل. باروری هم به معنی آب و غذا و نان و شراب، جسم و خون و وحدت نرینه و مادینه است. گاهی اوقات، اشیای گرانبهایی که از جست وجو حاصل می شوند یا در هنگام جست وجو دیده می شوند یا به عنوان نتیجه این عمل به دست می آیند، تداعی های روانشناختی و آیینی را در هم می آمیزند. برای مثال، «جام مقدس» با سمبولیسم عشای ربانی پیوند دارد. جفت شدن زنان جامد و نوشیدنی صاف و درخشان، در تمثیل درخت خوراکی و آب زندگی بخش آپوکالیپس کتاب مقدس نیز تکرار می شود. (فرای، ۱۳۷۷: ۲۴) پس در رمانس غیردینی، عناصری از روایت های کتاب مقدس را می توان بازشناسی کرد و این دو الگو از هم جدا و غریب نیستند.

ب) کاربرد رمانس در روایت های دینی

اشاره

ب) کاربرد رمانس در روایت های دینی

نورتروپ فرای در مجموعه مقاله هایی به تأثیر کتاب مقدس بر نمادسازی ادبی و ساختارهای ادبی و مانند آن پرداخته است. معیار بررسی آن، ادبیات

۱- Self.

ص: ۱۳۸

انگلستان است؛ کتاب هایی همچون مقلّد پریان، سلوک زائر، راهب بیکن و اورشلیم. وی در گام بعدی بررسی خود، به مجموعه کتاب مقدس از این منظر توجه میکند. از دیدگاه او، لویاتان(۱) که یک غول دریایی است و در کتاب مقدس توصیف آن آمده، دشمن مسیحاست و مقدّر است که مسیحا، در روز خدا، او را بکشد. این غول، نماد حاکمان مصر و بابل است که بر قوم بنی اسراییل ستم روا داشته اند. او با شیطانی که ایوب را بیمار کرده و با ماری که آدم را از بهشت بیرون انداخته است، یکسان انگاشته می شود. این تعیین هویت و این همانی، مبنایی است برای ارائه نوعی استعاره ظریف از کشتن اژدها در سمبولیسم مسیحی که در آن، مسیح، قهرمان است و شیطان، اژدهاست. ساختار قصه در هر سطحی از پیچیدگی باشد، می توان توقع داشت که این اصل را در قصه های پریوار و داستان های کودکان پیدا کرد. در تام سایر، به جوان یتیمی برمیخوریم که همراه یک دختر جوان از درون یک غار پیچ در پیچ بیرون می آید درحالیکه یک دیو خفاشخوار را پشت سر

خود به زندان انداخته است.

در عهد عتیق، شخصیت مسیحایی موسی، مردمش را به خارج از مصر هدایت می کند. فرعون مصر، از سوی حزقیال با لویاتان یکسان انگاشته می شود. این واقعیت که دختر فرعون، موسای کوچک را نجات می دهد، نقش شخصیت پدر سنگ دلی را به فرعون می بخشد که در پی مرگ قهرمان است؛ نقشی که هرود غضبناک ایفا می کند. موسی و قوم اسراییل در بیابان هزارتومانند، سرگردان می شوند. سپس سلطه قانون به پایان می رسد و یوشع که نامش، مترادف نام مسیح است، ارض موعود را تسخیر می کند. بنابراین، وقتی جبرئیل به باکره مقدس امر می کند پسرش را مسیح بنامد، معنی

۱- Leviathan.

ص: ۱۳۹

سنخ شناختی این است که دوره قانون به پایان رسیده است و هجوم به ارض موعود، در شرف آغاز شدن است. بدین ترتیب، در کتاب مقدس، «اسطوره متحد المرکز جست وجو یافت می شود.» در اسطوره پیدایش، آدم، پادشاه پیر و بیماری است که مسیح، پسر او می شود و کلیسا، عروس نجات یافته است.

حال اگر لویاتان، نمایانگر عالم کاملاً ویران مرگ و گناه و ظلمی باشد که آدم در آن سقوط می کند، پس فرزندان آدم در دل لویاتان متولد می شوند، زندگی می کنند و می میرند. بنابراین، اگر مسیحا، ما را با کشتن لویاتان آزاد کند، به ما خلاصی بخشیده است. در روایت های عامیانه قصه های کشتن اژدها، شاهدیم که چگونه قربانیان قبلی اژدها، بعد از کشته شدن او، زنده از درون شکم وی بیرون می جهند. این تصویر نشان می دهد که قهرمان، شبیه یونس به دهان باز غول فرو می رود و با کسانی که آزاد کرده است، بازمی گردد. بنابراین، سمبولیسم دلخراش دوزخی که شمایلانگاری آن مرتباً با تصویر دهان پر از دندان یک کوسه پیر به نمایش در می آید، ارجاعی امروزی به این روایت مذهبی است. روایت های غیر مذهبی که از سفر به درون غول ها حکایت می کند، از دوره باستان تا دوره ما ادامه یافته است و شاید حتی، اسب تروا از اصل، با همان درونمایه پیوندهایی داشته باشد. تصویر هزار توی مارپیچ و تاریکی که نمایانگر شکم غول است، تصویری طبیعی است و همین تصویر بارها در جستوجوهای قهرمانی ظاهر می شود. در کتاب مقدس، دو اسطوره متحدالمرکز جست وجو یافت می شود، اسطوره پیدایش (مکاشفه) و اسطوره خروج (هزاره) در اسطوره اولی، آدم از بهشت عدن رانده می شود و درخت زندگی را از دست می دهد و تا زمانی که به وسیله مسیح به جایگاه اصلی اش بازگردد، در هزار توی تاریخ بشر سرگردان می شود. در اسطوره دوم، بنی اسراییل از میراثش محروم می شود و تا زمانی

ص: ۱۴۰

که به جایگاه اصلی اش در سرزمین موعود بازگردد، در هزارتوهای زندان مصر و بابل سرگردان می شود. بنابراین، باغ عدن و ارض موعود، از نظر سنخشناسی، یکسان فرض می شوند؛ شبیه حکومت های استبدادی مصر و بابل که با بیابان یکسان فرض می شوند. کتاب بهشت بازیافته به وسوسه مسیح توسط شیطان می پردازد و میکائیل در بهشت گمشده چنین نقل می کند که

بهشت بازیافته، شکل حقیقی اسطوره کشتن اژدهاست که به مسیحا محول شده است. مسیح در موقعیت قوم اسراییل است که تحت فرمان قانون است و در بیابان سر گردان، پیروزی او، در وهله اول، به معنی تسخیر ارض موعود است که به وسیله هم نام او، یوشع، انجام می شود و مقدمه ای است برای پی ریزی باغ عدن در بیابان.(همان: ۱۹)

نورتروپ فرای در بررسی ساختار روایی کتاب مقدس اعتراف می کند که ادبیات غیر دینی متأثر از رمانس های کتاب مقدس است. با این حال، در همین بررسی ها، عناصر روایی و بیانی کتاب مقدس را با الگوی رمانس غیردینی، تأویل و تغییر می کند. او ناچار است برای یافتن اصول ثابت ساختار رمانس در کتاب مقدس، دنبال نشانه ها و رمزها بگردد و با تأویل های خودیافته و نه ضرور تاً منطبق با عین روایت کتاب مقدس ثابت کند که همه الگو و عناصر رمانس در این روایت ها یافت می شود؛ شاه زاده پیر، قهرمان منجی، اژدها، هزارتوی تاریکی، گنج و نظایر آن.

در بررسی ساختاری قصه های قرآنی و قصه های معصومین، ملتزم به پیمودن الگوی فرای نیستیم و آنچه از رمانس انتظار داریم، این عناصر است: توالی ماجراهای گوناگون، شخصیت قهرمان (که یک نفر است)، شریر یا شریرها. با این رویکرد می توانیم برخی قصه ها و شخصیت های قرآنی را تحلیل کنیم. البته لازم به یادآوری است که در قرآن لزوماً به دنبال ساختار

ص: ۱۴۱

قصه کامل نیستیم؛ زیرا تنها یک داستان کامل که به تعبیر قرآن، زیباترین قصه هاست، در قرآن داریم. این قصه یکپارچه است و در آن، الگوی سهبخشی پردهای را می توان تشخیص داد، ولی نشانه هایی از رمانس را نیز با خود دارد؛ توالی ماجراها، شخصیت واحد، شریرهای متعدد و جست وجو به عنوان بنمایه فرعی.

در این بخش، به بررسی داستان های دو پیامبر اولوالعزم، حضرت ابراهیم علیه السلام و حضرت موسی علیه السلام در قرآن میپردازیم:

یک قصه های حضرت ابراهیم علیه السلام

یک قصه های حضرت ابراهیم علیه السلام

در آیه ۱۲۴ سوره بقره، مجموعه قصه های آن حضرت، با این جمله آغاز می شود:

به یادآور هنگامی را که پروردگار، آزمود ابراهیم علیه السلام را به کلمه هایی. پس ابراهیم علیه السلام آن کلمه ها را تمام و کامل کرد. گفت پروردگار: که تو را پیشوای مردم قرار دادم... .

این کلمه هایی که قرآن بیان کرده است، شامل مجموعه حکایت ها و آزمون های حضرت ابراهیم می شود که به طور پراکنده و تکرارشونده، در سوره های گوناگون قرآن بیان شده است. برخی از این قصه ها عبارتند از:

۱. ابراهیم و نمرود (بقره: ۲۵۸)؛

۲. ابراهیم و پرندگان (بقره:۲۶۰)؛

۳. ساختن کعبه (بقره: ۱۲۶ به بعد)؛

۴. ابراهیم و عمویش (انعام: ۷۴)؛

۵. ابراهیم و ملایکه (عنکبوت: ۶۹؛ فجر:۵۱؛ ذاریات: ۲۴؛ و عنکبوت: ۳۱)؛

۶. ابراهیم و طبیعتپرستان (مریم: ۴۱)؛

۷. ابراهیم و بتپرستان (انبیا:۵۱؛ مریم: ۴۱).

ص: ۱۴۲

این قصه ها با رشد ابراهیم در آیه ۵۱ انبیا آغاز می شود و در ابتدا، طبیعتپرستان، سپس بتپرستان و عمویش و بعد نمرود در برابر او قرار دارند. آن گاه ابراهیم وارد مرحله ای دیگر از زندگی می شود. در این مرحله، شریر اصلی، شیطان است که ناپیدا، ولی وسوسهگر است. تبلور حضور او در قصه ذبح فرزند ابراهیم است. (صافات: ۱۰۵) در این مرحله، ابراهیم با پشت سر گذراندن مجموعه قصه های اسماعیل و مادرش(ابراهیم: ۳۷) به سلوک بالاتری دست می یازد (قصه ذبح پرندگان.) خانه کعبه را تجدید بنا می کند و پایه حج ابراهیمی را می گذارد و شاهد ملکوت آسمان و زمین (انعام: ۷۵) می شود. سرانجام به مقام امامت جامعه می رسد. این سیر زندگی ابراهیم با وصایای آن حضرت به فرزندانش به پایان می رسد (بقره: ۱۳۲).

در این الگوها با این شخصیت تجربه می کنیم، رشد معرفتی می یابیم، همراه او نظاره گر ماجرای خانوادگی او هستیم و دست به پایهگذاری معارف و نشانه های والای الهی می زنیم. (بنای کعبه، حج و وصایای ابراهیمی) این الگو یک تجربه رمانسگونه از نوع ساختار قرآنی است.

دو داستان های حضرت موسی

دو داستان های حضرت موسی

داستان زندگی حضرت موسی، کاملترین زندگینامه قرآنی و روایی است. زندگی حضرت موسی را از پیش تولد پیش می گیریم و ادامه ماجراها تا پس از وفات آن حضرت و برادرش، هارون ادامه دارد. در واقع، حضور حضرت موسی و نبوت او در بنی اسراییل، بخشی از تاریخ کلی و رمانسگونه بنیاسراییل است. خود زندگی موسی نیز ساختار رمانس دارد و البته این ساختار نسبت به داستان یکپارچه حضرت یوسف و مجموعه داستان های حضرت ابراهیم، کاملتر، جذابتر و دل نشینتر است. از مجموعه داستان های حضرت ابراهیم، دو داستان ابراهیم و بت پرستان و داستان ابراهیم

ص: ۱۴۳

و ملا‌یکه تکرار شده اند و بقیه در حد اشاره نام یا ماجرا تکرار می شوند. قصه حضرت موسی علیه السلام در بخش های مختلف تکرار دارند و هر بار نیز نکاتی لطیف و دقیق را به همراه خود میآورند. تکرارهای کاملتر عبارتند از:

۱. آیه های ۱۰۳ تا ۱۵۶ سوره اعراف: از آغاز قصه موسی و فرعون تا پایان ماجرای گوساله سامری و ماجرای موسی و هفتاد نفری که به کوه طور رفتند.

۲. آیه های ۷۵ تا ۸۸ سوره یونس: از آغاز داستان موسی و فرعون تا نجات بنی اسراییل پس از غرق شدن فرعونیان.

۳. آیه های ۶۰ تا ۸۲ سوره کهف: داستان موسی و خضر.

۴. آیه های ۹ تا ۹۷ سوره طه: داستان کاملی از موسی و خانوادهاش در کوه طور تا پایان ماجرای سامری. در این داستان، به صورت فلاش بک در (آیه های ۳۷ تا ۴۱)، به داستان تولد و رشد حضرت موسی و رفتن او به مدین اشاره شده است.

۵. آیه های ۱۰ تا ۶۸ سوره شعراء: بار دیگر کوه طور و آغاز رسالت حضرت موسی آغاز می شود و با غرق شدن فرعونیان پایان مییابد.

۶. آیه های ۳ تا ۴۴ سوره قصص: در این داستان، تمرکز بر داستان ولادت، کشتن قبطی و فرار به مدین، ازدواج با دختر شعیب پیامبر و بازگشت به مصر است و داستان موسی و فرعون بار دیگر بازگو می شود.

۷. آیه های ۷۷ تا ۸۲ سوره قصص: داستان قارون و موسی.

۸. آیه های ۲۳ تا ۴۶ سوره غافر: داستان موسی و فرعون با محوریت قصه مؤمن آل فرعون که تنها در این سوره به شکل مفصل روایت می شود.

۹. آیه های ۲۰ تا ۲۷ سوره مائده: داستان موسی و بنی اسراییل و سرزمین مقدس و سرگردانی چهل ساله در صحرای «تیه».

۱۰. آیه های ۴۹ تا ۷۴ سوره بقره:

ص: ۱۴۴

در این ۲۵ آیه، به شکل گذرا به چند واقعه در دوران حضرت موسی علیه السلام اشاره می کند که برای بنی اسراییل اتفاق افتاد.

۱. عذاب های فرعون بر بنی اسراییل؛

۲. نجات آنان از دست فرعون با شکافته شدن دریا؛

۳. غیبت چهل روزه موسی در کوه طور و گوساله پرستی بنی اسراییل؛

۴. بازگشت موسی با الواح مقدس (تورات) و مجازات سامری؛

۵. درخواست بنی اسراییل از موسی برای دیدن خدا و عذاب صاعقه و مرگ برخی بزرگان بنی اسراییل؛

۶. لطف های خداوند تبارک و تعالی بر بنی اسراییل مانند سایه اندازی ابرها، نزول غذای آسمانی؛

۷. فرمان خدا برای ورود به سرزمین مقدس و نافرمانی بنی اسراییل و تغییر دادن ذکر الهی و نزول عذاب؛

۸. تشنگی بنی اسراییل و درخواست آب و شکافته شدن سنگ و جاری شدن دوازده چشمه آب گوارا؛

۹. درخواست غذاهای گوناگون و عذاب الهی به دلیل ناسپاسی؛

۱۰. بالا بردن کوه طور بر سر بنی اسراییل؛

۱۱. ماجرای نافرمانی گروهی از بنی اسراییل و بهانه های بنی اسراییل که به دنبال یک قتل در میان بنی اسراییل پیش آمد. این داستان در هفت آیه بازگو شده و کاملترین داستان از این مجموعه آیه هاست و تنها در اینجا آورده شده است.

در درون برخی از این داستان ها نیز ساختار ماجراهای پیاپی وجود دارد. در آیه ۱۰۱ اسراء به نه نشانه الهی که بر موسی فرستاده شد و ماجراهایی که در زمان اقامت بنی اسراییل در مصر روی داده است، اشاره می کند. از آن جمله

ص: ۱۴۵

است: قبله قرار دادن خانه موسی و هارون در مصر (یونس: ۸۷)؛ اعتراض بنی اسراییل به حضرت موسی و فال بد زدن به موسی که البته در این فال زدن، فرعونیان با بنی اسراییل همنوا بودند. (اعراف: ۱۳۱)؛ ماجرای برج سازی فرعون و هامان برای یافتن خدای موسی نیز در آیه ۳۷ غافر آمده است. در برخی آیه های قرآن نیز به ادامه ماجراهای بنی اسراییل پس از حضرت موسی (و متأثر از جریان رسالت آن حضرت) اشاره شده است. (بقره: ۲۴۶ و ۲۴۸) همچنین در برخی آیه ها به طور کلی از آزارهای بنی اسراییل نسبت به حضرت موسی سخن گفته شده است. (احزاب: ۳۳ صف: ۵۰)

نقطه وحدت بخش این ماجراها، موسی است. این شخصیت مرکزی هم قهرمان خیر است و هم زندگی اسطوره ای دارد از تولد تا وفات و هم سراسر زندگی او پر از جلوه های ویژه است و شریران گوناگون در برابر او ظاهر می شوند؛ فرعون با تمام توانمندیهایش (هامان و ساحران)، سامری، قارون و حتی بنیاسراییل به عنوان قومی لج باز، ظاهر بین، تنبل و بهانه گیر. در این سیر با وادی هزارتوی سرگردانی روبهرو هستیم. مرحله رشد و شبانی موسی و تشکیل خانواده در سرزمین دور از مصر وجود دارد و شریران (جز قوم بنی اسراییل) به نوبت نابود می شوند. قوم بنی اسراییل نجات می یابد و راهی سرزمین مقدس می شود تا تمدنی جدید را مبتنی بر ارزشهای الهی شکل دهد. این قوم گام به گام آزمایش می شوند و البته در هر مرحله ای از الطاف خاص الهی برخوردار می شوند. در این الگو، شریران آنقدر قدرتمند و خطرناکند که برای برنامه موسی تهدید و انحراف جدّی به وجود می آورند. فرعون با کشتن نوزادان پسر و جدا نگه داشتن زنان از مردان، تداوم نسل بنی اسراییل را به خطر

میاندازد، ولی موسی متولد می شود. مادر از ترس فرعون، کودک را درون صندوق روی نیل رها می کند، ولی همسر فرعون او

ص: ۱۴۶

را نجات می دهد. موسای جوان و نورچشمی فرعون، با کشتن قبطی، مهدورالدم می شود و یکباره از قصر و نعمتهای آن به درون بیابان گرم و سوزان پرتاب می شود و برای دختران شعیب کارگری می کند. او در بازگشت از مدین (دوران جدایی قهرمان از جامعه) گرفتار شب تاریک و سرد می شود و در جست وجوی آتش، سر از کوه طور درمی آورد. هنگامی که در برابر فرعون ادعای پیامبری می کند، با امواجی از تهدیدهای او و اطرافیانش روبهرو می شود. اوج این تهدیدها، ماجرای ساحران و ماجرای تعقیب بنی اسراییل است. هنگامی که با نابودی فرعون و فرعونیان، گمان می رود داستان (که تاکنون شبیه ملودرام بوده) رو به پایان است، یکباره با غیبت موسی و ظهور سامری، تمام رسالت موسی با خطر جدّی روبهرو می شود. این بار بنی اسراییل یکپارچه رویاروی او قرار می گیرند. این مرحله تا وفات موسی در ماجرای بیابان تیه ادامه می یابد.

در تمامی این مراحل، بیش از آنکه بر اهریمنان تکیه و تمرکز شود گرچه به ضرورت داستان و نیاز به ساختن شخصیت شریر، انجام می شود نقطه تمرکز، حضرت موسی و کنش های او است. موسی بیش از آنکه واکنش نشان دهد، کنش نمایشی نشان می دهد. هنگامی هم که واکنش او برابر کنش دیگران روی می دهد، واکنش او چنان قاطع، نمایشی و جدّی است که اثر کنش دیگران دشمنان را از بین می برد، هرچند کنش آنان قوی و دلفریب باشد. برای نمونه، در آیه ۱۱۶ اعراف تصریح می شود که ساحران مردم را چنان ترساندند و چنان سحر بزرگی به کار بردند که موسی نگران شد مردم تحت تأثیر سحر آنان قرار گیرند. البته اژدهای او آن سحر بزرگ را چنان باطل کرد که نه تنها مردم، بلکه خود ساحران نیز به سجده افتادند. هنگامی که بنی اسراییل در برابر گوساله سامری به کرنش پرداختند،

ص: ۱۴۷

به هارون گفتند ما همچنان گوساله می پرستیم تا موسی برگردد. (طه: ۹۱) حضرت موسی پس از بازگشت نام و نشان گوساله و سامری را چنان از بین برد (طه: ۹۷) که بنی اسراییل هیچگاه و دیگر باره به یاد آن نیفتد.

آخرین واکنش های جدّی و هول آور، بیابان تیه است. پس از آن همه الطاف گوناگون و نافرمانی، بنی اسراییل، سزاوار عذابی نیمه دایمی و مدتدار گردید و در بیابانی بی سر و ته گرفتار شد و حضرت موسی را در این مدت از دست داد. این بخش، داستان موسی را از دیگر قصه های قرآنی و الگوی رایج رمانس متفاوت می کند؛ زیرا پایان خوش (پیروزی ارزشهای الهی) جزو جدایی ناپذیر قصه های قرآنی است. تعادل پایان رمانس نیز ضروری این ژانر است. با این حال، پایان قصه موسی با یک آشفتگی جدید همراه است. این آشفتگی نشاندهنده تداوم ماجرای بنی اسراییل با پیامبران بعدی است و این سیر ماجرایی و بی پایان (ماجراهای پیاپی) تا زمان پیامبر اسلام ادامه می یابد. در دو سوی این ساختار رمانسگونه، بنی اسراییل و پیامبران الهی قرار دارند و هر بار ذلت و آوارگی این قوم پس از نافرمانی های دوباره تجدید می شود. در قرآن کریم، آخرین دوره سرگردانی و آوارگی، اخراج و قتل یهودیان نافرمان و پیمانشکن مدینه به دست پیامبر گرامی اسلام است.

نتیجهگیری

نتیجهگیری

رمانس به عنوان یک ژانر عامهپسند و اسطورهای با انتقاد جدّی منتقدان روبهرو است. برخی از این ایرادها عبارتند از:

۱. اذهان خشک، تاب خیالپردازی را ندارنـد و رمانس را به منزله رؤیاهای کودکانه خاص افسانه ها و قصه های پری وار کهن می دانند و آن را نمی پذیرند. اصلاح گرایان بیش از اندازه جدّی به ویژه مارکسیست های انقلابی

ص: ۱۴۸

به رمانس حمله می کردنـد؛ چون آن را پدیده ای بورژوایی، نوعی افیون دیگر برای توده مردم و چیزی مثل مذهب سـنتی می دانستند که وقت و احساسات مردم را هدر می دهد.(کرنادل، ۱۳۷۷: ۱۲۹)

۲. ایراد دوم از جنبه اخلاق گرایـانه است. رمـانس هـا همیشه به انحطـاط گرایش دارنـد. آنها یا در مورد مسائل شـگفتانگیز و ناممکن بحث می کردند یا آن قدر احساسات را به طور غیر طبیعی به هیجان می آوردند و از عشق در رابطه نامشـروع سـرشار بودنـد که به نظر می رسـید، بیشتر برای به هیجان در آوردن قوه تخیل نوشـته شـده انـد تا بیـدار کردن قوه تشـخیص. همه آنها درباره عشق و عشاقند. زنان اندوهگینی که در اتاق های تنهاییشان مدهوش می شوند. (بیر، ۱۳۷۹: ۲۱) رمانس صدای منطق را خاموش می کنـد، تأثیر اغفالکننـده خطرناکی بر زندگی روزانه می گذارد، آرزوهای کاذب را بیدار می کند و امیالی را برمی انگیزد که بهتر است مهار شوند.

۳. ایراد سوم، کهنگی این سـبک است. رمانس در اواسط قرن هجدهم، تمامی جلوه های زشت یک سـبک تازه از رواج افتاده را دارا شـد. نویسـندگان معاصـر، قـالب رمانس را چیزی متعلق به گذشـته می دانسـتند و به این دلیل که قالبی کهنه بود، آن را جاهلانه می پنداشـتند؛ یعنی بخشـی از دوران کودکی جهـان که اکنون بـا گونه هـای ادبی متمـدنتری جـای گزین شـده بود. (همان: ۷۰)

در برابر این ایرادهـا، مزیت هـایی نیز برای ژانر رمـانس وجود دارد. این مزیت هـا بیش از آنکه صـرفاً برای برتری ژانر رمانس مطرح باشد، سـبب شده اند ژانر رمانس در شکل های رسانه ای جدید، ادامه حیات دهد و با اقبال عمومی روبهرو شود. اکنون آنها را برمیشماریم:

۱. در میـان همه قـالب هـای ادبی، رمـانس به ارضـای رؤیـای مطلوب، نزدیکتر است و به همین دلیـل، از نظر اجتماعی، نقشـی کاملاً متضاد دارد. در هر

ص: ۱۴۹

عصری، طبقه روشن فکر یا جامعه حاکم، آرمان هایش را در فرم رمانس ارائه می کند؛ جایی که مردان شریف و زنان قهرمان

زیبا، این آرمان ها را به نمایش می گذارند و شریرها با سلطه خود آن را تهدید می کنند. این امر، ویژگی کلی رمانس شوالیه وار در قرون وسطی، رمانس آریستوکراسی در رنسانس و رمانس بورژوازی قرن هجدهم و رمانس انقلابی در روسیه معاصر است.

رمانس، خواننده را به تجربه ای می کشاند که از طریق دیگر میسر نیست. ما را به جهان خویش می کشاند و از قیدها و دلمشغولی ها رها می سازد؛ جهانی که هرگز معادل کامل جهان ما نیست، ولی اگر آن را بفهمیم، آن جهان را تداعی می کند. رمانس بعضی از توانایی های تجربه را نادیده می گیرد تا موشکافانه بر مضامین خاصی تمرکز یابد. آنگاه این مضامین شعله ور می شوند و شعله های زندگی به نظر می آیند. (براهیمی، ۱۳۸۰: ۷)

ازاین رو، برخی از مردم نه برای دیدن تصویر واقعی جهانی که در آن زندگی می کنند، بلکه برای شور و هیجان و رمانس به دیدن تئاتر و فیلم می روند. آنها طالب داستانی تلخ و شیرین در مورد زمان ها یا سرزمین های دورند. میخواهند از امور جزئی احمقانه و معمولی بگریزند و از دلسردی روزانه خلاصی یابند. می خواهند با قهرمان رمانتیک که کارهای بزرگ می کند و به سفرهای پر هیجان می رود و با مخاطرات بزرگ روبهرو می شود، احساس یگانگی کنند.

آنچه موجب تشدید این حس می شود، جوهر رمانس است. همانگونه که در مضامین رمانس گذشت، آزادی، جوهر رمانس است آن هم برای انسانی که قید و بندهای گوناگون در زندگی عصر مدرن دارد. برخلاف واقعگرایی که مقید به واقعیت است و کلاسیسم که در قید منطق است، درام رمانتیک مقید نیست و قهرمان رمانتیک، رهایی را با پیروزی بر جهان واقعیت روزانه کسب می کند. (همیلتن،۱۳۷۷: ۱۳۰)

ص: ۱۵۰

۲. تمام کارکردهایی که گفته شد، رمانس را به ژانر محبوب کودکان تبدیل کرده است. گاه به اشتباه تصور می شود که این ژانر، ژانر کودکانه است. از زمان فروید به این سو، روانشناسان تصدیق کرده اند که داستان های رمانتیک کهن، کودکان و بزرگسالان را مجذوب می کند؛ زیرا این داستان ها، الگوی جست وجوی هویت و تقدیر را در اعماق نیمه پنهان ضمیر ما بیان می کنند.

به نظر می رسد نمایش نامه رمانتیک در آغاز، با نوعی روایتگری سرگردان نقل می شود که باب میل بچه هاست. منظر نمایش زیاد به کار می رود و ظاهراً برای عشق محض، نمایش نامه رمانتیک به رنگ و حرکت، قهرمان رمانتیک از یک صحنه شلوغ به صحنه دیگر می رود، بدون اینکه رابطه آشکاری بین آنها باشد.

بدین وسیله رمانس از خواننده (تماشاگر) می خواهد با تمام وجود با داستان درگیر شود؛ همچون کودکی که قصه ای را می شنود. به این مفهوم، لذتی کودکانه در خواندن (دیدن) رمانس نهفته است. در واقع، این رابطه خواننده با روایت است که با تجربه کودکی همانندی دارد، نه دنیای تصویر شده یا بینشی که رمانس را شکل داده است. البته مشارکت هر انسان بالغی در این نوع رابطه احتمالاًـ با حس رهایی و فرهیختگی همراه است. رمانس به ندرت تلاش دارد تا به کلی، عنان اختیار واقعیت را

از ما سلب کند. آرامشی که از شنیدن قصه ای به دست می آید، با شعف زیبا شناختی درهم می آمیزد. بخشی از لذت رمانس ناشی از این است که می دانیم ملزم به زندگی تماموقت در دنیای آرمانی آن نیستیم. رمانس، تجربههای ما را وسعت می بخشد و دغدغه های روزانه زندگی را به یادمان نمی آورد. (بیر، ۱۳۷۹: ۱۴)

۳. آرمانگرایی، ویژگی دیگر رمانس است. از نظر تحلیل اجتماعی باید گفت هر جامعه آرمانگرا، آرمان هایش را در رمانس متبلور می کند و با رمانس حفظ می کند. با اینکه رمانس، واقعگریزترین شکل داستانی است،

ص: ۱۵۱

حتی ماکسیم گورکی نیز با همه تلاشش برای مبارزه سوسیالیستی، در عمل، در رمان «مادر» یک رمانس سوسیالیستی نوشته است. در نوع سینمایی امریکا و هند، بیش از هر کشوری، رمانس می سازند. طبیعی است فرهنگ های دیگر در برابر این رمانس ها احساس خطر می کنند؛ چون این رمانس ها، آرمانهایی را با خود منتقل می کنند. اگر ما جامعه آرمانگرا هستیم، باید رمانس داشته باشیم و گرنه رمانس های دیگران جای خالی آن را پر می کند.

یک منتقد فهیم به راحتی می تواند از رمانس های هالیوودی، آرمان های امریکایی را بیرون بکشد. فیلم های هندی هم این گونهاند. در رمانس «حسین کرد شبستری» نیز همه آرمانهای جدّی عصر «صفویه» منعکس شده است. (براهیمی، ۱۳۸۰: ۲)

زمانی تلویزیون مجموعه کارتون هایی را پخش می کرد که به سادگی می توانستیم در آن، آرمان ها و نشانه های مظلومیت قوم یهود را به دست آورد، مانند هاچ، زنبور عسل؛ نل، دختر آواره؛ پرین و سباستین. در این کارتون ها، جدایی از مادر، در جست وجوی مادر و در آرزوی مادر و سرزمین مادری بودن، مضمون اصلی بود و نشانه ای بود از ضرورت بازگشت قوم یهود به سرزمین مادریشان در فلسطین اشغالی.

ص: ۱۵۲

منابع

منابع

اسمیت، جمیزال، «ماهیت و انواع ملودرام»، مجله فارابی، ویژهنامه رمانس و ملودرام، ترجمه: منصور براهیمی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷.

براهیمی، منصور، ژانرهای سینمایی (رمانس، ملودرام، تراژدی، کمدی)، قم، خانه هنر و اندیشه، ۱۳۸۰.

بریل، لسلی، «شمال از شمال غربی»، مجله فارابی، ویژهنامه رمانس و ملودرام، ترجمه: شاپور عظیمی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷.

بیر، گیلیان، «تاریخچه رمانس»، مجله فارابی ویژهنامه رمانس و ملودرام، ترجمه: امید نیکفرجام، تهران، بنیاد سینمایی فارابی،

.۱۳۷۷

، رمانس، ترجمه: سودابه دقیقی، تهران، مرکز، ۱۳۷۹.

تـامپسون، کریستین، داسـتانگویی در سـینما و تلویزیون، ترجمه: بابـک نیرایی و بهرنگ رحیمی، تهران، بنیاد سـینمایی فارابی، ۱۳۸۴.

تراژدی (مجموعه مقالات،) تهران، سروش، ۱۳۷۷.

دهخدا، علیاکبر، لغتنامه دهخدا، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.

سیدحسینی، رضا، مکتب های ادبی، تهران، نگاه، ۱۳۷۶.

السیسر، توماس، «قصه های خشم و هیاهو»، مجله فارابی، ویژهنامه رمانس و ملودرام، ترجمه: علی عامری، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷.

ص: ۱۵۳

سینگر، لیندا، خلق شخصیتهای ماندگار، ترجمه: عباس اکبری، تهران، مرکز گسترش سینمای تجربی، ۱۳۷۴.

طالبینژاد، احمد، «مردها و جاده ها»، مجله فارابی، دوره سیزدهم، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، شماره۳، ۱۳۸۳.

عظیمی، شـاپور، «یـادداشتی بر رمـانس هیچکـاکی»، مجله فـارابی، ویژهنـامه رمـانس و ملودرام، تهران، بنیـاد سـینمایی فارابی، ۱۳۷۷.

عقیقی، سعید، رهیافت های نقد (ژانر)، قم، خانه هنر و اندیشه، ۱۳۷۹.

فرای، نور تروپ، «رمـانس: میتوس تابسـتان»، ویژهنامه رمانس و ملودرام، ترجمه: علیاکبر علیزاد، تهران، بنیاد سـینمایی فارابی، ۱۳۷۷.

کاهه، کامبیز، «ملودرام و دیگر هیچ»، مجله فارابی، ویژهنامه رمانس و ملودرام، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷.

کرنادل، جورج و پورشیا، «تئاتر و فیلم رمانس»، مجله فارابی، ویژهنامه رمانس و ملودرام، ترجمه: داریوش هادیی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷.

گربانیه، برنارد، هنر نمایشنامهنویسی، ترجمه: ابراهیم یونسی، تهران، قطره، ۱۳۸۳.

گروه مترجمان، نوشتن برای سینما (مجموعه مقالات)، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷.

گلدهیل، کریستین، «نشانه های ملودرام»، مجله فارابی، ویژهنامه رمانس و ملودرام، ترجمه: عسکر بهرامی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷.

لانگ، رابرت، «بوطیقای ملودرام»، مجله فارابی، ویژهنامه رمانس و ملودرام، ترجمه: مازیار اسلامی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷.

لانگ، رابرت، ملودرام؛ «تصویر کشمکشهای زندگی»، مجله فارابی، ویژهنامه رمانس و ملودرام، ترجمه: عسکر بهرامی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷.

ص: ۱۵۴

میرصادقی، جمال، ادبیات داستانی، تهران، شفا، ۱۳۷۶.

نوروزی، احسان، «نکاتی در باب ادبیات جادهای»، مجله فارابی، ویژهنامه ژانر جاده ای، دوره سوم، شماره ۳، تهران، بنیاد سینمایی فارابی،۱۳۸۳.

همیلتن، ای. سی.، «اصول نظری اسطوره ها و طرح های گونهای»، مجله فارابی، ویژهنامه رمانس و ملودرام، ترجمه: منصور براهیمی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.

الیس، جان، «روایت تلویزیونی»، مجله فارابی، ویژهنامه روایت و ضد روایت، ترجمه: محمدرضا یوسفی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۳۷۷.

ص: ۱۵۵

رویکرد نظام مند به آموزش مفاهیم مذهبی در قالب طنز

اشاره

رویکرد نظام مند به آموزش مفاهیم مذهبی در قالب طنز

(زهره خوشنشین

۱استادیار دانشگاه تربیت معلم .khoshneshin @ tmu. ac. ir

چکیده

چکیده

برای روی آوردن به طنز به عنوان ابزاری که در محیط ارتباطی آموزشی، کارآمدی باشد، به استفاده از این ابزار می توان رویکردی نظام مند داشت، به این معنی که در جست وجوی تأثیر و تأثر آن بر مخاطبان با توجه به ویژگی های مشخص آنان، ویژگی های محیط ارتباطی، نوع ابزار حامل پیام، میزان تأثیر بسته به روش ارایه محتوا (مفهوم) یا انتخاب مجرای مناسب باشیم.

از این دیدگاه که تعریفی است در قالب نگرش نظام مند به استفاده از ابزار در محیط های ارتباطی، تحلیلی خواهیم داشت بر روش های بیان مطلب در قالب طنز، طنز و مخاطب، طنز و مجرای ارتباطی، ارایه تصویری از تأثیر استفاده از طنز در قالب روش های مختلف و نتیجه گیری برای ترسیم تصویری از یک فیلم نامه مطلوب که به دنبال آموزش مفاهیم، اصول و قواعد مذهبی از نوع محتوایی و عملی است.

کلیدواژگان

آموزش مفاهیم مذهبی از طریق طنز، طنز، طنز آموزنده، رویکرد نظام مند به آموزش طنز، ویژگی طنز قرآنی.

مقدمه

مقدمه

صاحبنظران، محیطِ رسانه را محیطی برای آموزش، آگاه کردن، جلب توجه، متقاعد کردن، راهنمایی و پرسیدن یا دریافت پاسخ می دانند. در این صورت و با این رویکرد، میان هدف از برقراری ارتباط در محیط رسانه و نظام آموزشی ارتباط تنگاتنگی ایجاد میشود. به دیگر سخن، با تعریف محیطی برای استفاده از رسانه به منظور تأمین و تحقق اهداف یاد شده، تعریف «محیط ارتباط و رسانه» با تعریفی که از «محیط و کارکرد آموزش» وجود دارد، تا اندازه زیادی به هم نزدیک میشود.

با توجه به اینکه رسانههای صوتی و تصویری، بالاترین توانمندی ساختاری را برای انتقال مطالب و مفاهیم دارند، برای بهینه کردن سطح آموزش، از این امکانات میتوان به شکل شایستهای بهره گرفت. بدین ترتیب، استفاده از رسانه، ابزاری است برای تحقق کارکردهای یاد شده، به ویژه تحقق هدف آموزشی از نوع مذهبی.

برای روی آوردن به طنز به منزله ابزاری که در محیط ارتباطیِ آموزشی، کارآمد باشد، به استفاده از این ابزار میتوان رویکردی نظاممند داشت، به این معنا که در جستوجوی مواردی همچون تأثیر و تأثر آن بر مخاطبان با توجه به ویژگیهای مشخص آنان، ویژگی های محیط ارتباطی، نوع ابزار حامل پیام،

میزان تأثیر، بسته به روش ارائه محتوا (مفهوم) یا انتخاب مجرای مناسب باشیم. از این دیدگاه که تعریفی است از نگرش

نظاممند به استفاده از ابزار در محیطهای ارتباطی، برای ترسیم تصویری از یک فیلم نامه مطلوب که به دنبال آموزش مفاهیم، اصول و قواعد مذهبی از نوع محتوایی و عملی است، روشهای بیان مطلب در قالب طنز، طنز و مخاطب، طنز و مجرای ارتباطی، ترسیم تصویری از تأثیر استفاده از طنز در قالب روشهای مختلف را تحلیل و سپس نتیجهگیری خواهیم کرد.

این مقاله، در قالب رویکرد نظاممند به بحث آموزش مفاهیم مذهبی، نخست به تعریف طنز می پردازد که آن را میتوان پیام دانست. پس از آنکه درباره روش ارائه پیام، مخاطب، تأثیرشناسی و مجاری انتقال پیام مذهبی مطالبی بیان شود، موضوع را با بررسی تصویر طنز در قرآن کریم به پایان میبریم.

۱. مفهوم طنز و تعریف طنز آموزنده

۱. مفهوم طنز و تعریف طنز آموزنده

در فرهنگ دهخدا، معنای طنز عبارت است از فسوس کردن، افسوس داشتن، طعنه و سخریه از آنچه دیده و شنیده شده از احوال نوخاستگان و حرکات ایشان. در دیگر منابع، سرزنش کردن، طعنه و ناز را برابر با مفهوم طنز دانستهاند:

طنزکنان روبهی آمد ز دور

گفت: صبوری مکن ای ناصبور

در دیوان کمال اسماعیل (به کوشش: بحرالعلومی) طنز با مفاهیمی چون هجو، نکوهیدن، شمردن عیب کسی و دشنام دادن برابر شده است.

بدیهی است هدف از طنز، تأثیر گذاردن یا از دیدگاه صاحبنظران تربیتی، تغییر رفتار دیگران به شیوه غیرمستقیم است. طنز، بیان معایب به صورت طیبتآمیز برای رفع آن معایب است و به چند سبب از زبان شوخ و

ص: ۱۵۸

مزاح به جای زبان جدّ برای تذکر عیب و رفع نقص استفاده میشود. اصطلاح طنز ضمن به تصویر کشیدن جنبه های زشت و منفی با معایب و مفاسد زندگی به گونهای هجوآمیز، جامعه و حقایق تلخ آن را به شکلی اغراقآمیز، یعنی زشتتر و بدتر نمودن از آنچه هست، نمایش میدهد تا صفات و مشخصات آنها روشنتر و نمایانتر جلوه کند و تضاد عمیق وضع موجود و اندیشه یک زندگی عالی آشکار شود.

هرچند طنز را با خنده تلخ برابر دانستهاند، زبان طنز و شوخی معمولاً مؤثرتر از زبان جدّی است و ارزش آن همچون داروی تلخ برای کودکی است که اگرچه از دارو فرار میکند، با درک اهمیت آن، از دارو، قسمت شیرینش را به خاطر میسپارد. نصیحت کردن یا در پی ایجاد رفتار یا تغییر رفتاری در دیگران بودن از طریق نصیحت، به توضیح و استدلال زیادی نیاز دارد که سرانجام در بسیاری از موارد نیز به دل مخاطب نمینشیند. زبان طنز این فاصله را پر میکند، فرصت تحلیل را به مخاطب

وامیگـذارد و به جـای فشـار برای انتقـال پیـام، این مخـاطب است که با تحمل و ایجاد انگیزه درک، به مفهوم پیام پی میبرد. به طـور کلی، طنز آموزنـده، طنزی است که در آن، لطـف و حکمت ، به هم درآمیخته و مشـتمل بر معجـونی از نیش و نـوش به منظور تعالی باشد.

۲. شیوههای بیان طنز

۲. شیوههای بیان طنز

برای انتقال پیام در قالب طنز، به بیان آن در قالب روشهای ارائه مفهوم به شکلهای زیر میتوان متوسل شد:

الف) تنـاقض و ایهـام: قلب اشـیا، الفـاظ و مفاهیم و یکی از برجسـته ترین ابزار برای دگرگون ساختنِ مطالب و واژههاست. به عنوان نمونه به شعر زیر میتوان اشاره کرد:

ص: ۱۵۹

مستم و دانم که هستم

ای همه هستی ز تو، آیا تو هم هستی

یا این شعر که:

به عزم توبه، سحر گفتم استخاره کنم

بهار توبهشکن میرسد، چه چاره کنم

تضاد بین مفهوم توبه با عمل اسـتخاره موجب طنز میشود؛ زیرا توبه یکی از کارهایِ خیر بینیاز از استخاره است. حافظ در قالب شعری، از صنعت ایهام برای اشاره به مفهوم مورد نظر قرآن کریم استفاده میکند:

زاهد ار رندی حافظ نکند فهم، چه شد

دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند

این بیت اشارهای است به آیه شـریفه که خداونـد فرموده است: «رهبانیتی را که پدید آوردهاند، ما به ایشان واجب نکرده ایم» (نک: حدید: ۵۷).

ب) نزدیک شدن به تابو: از دیدگاه روان شناسان، نزدیک شدن به بعضی از مفاهیم و حیطه ها، ترس یا نمایی از انبساط خاطر در قالب لبخند را به ذهن متبادر میسازد که همان تلخند است.

ج) ترسیم زشتی ونقص: زشتی را میتوان نکوهش کرد و یکی از راههای نکوهش، خندیدن و به سخره گرفتن است. برای مثال، در تعدادی از آیات شریف قرآن، گفتوگوی حضرت ابراهیم علیه السلام با بتپرستان برای کمک گرفتن از آنان، به سخره گرفته شده است.

د) بیان مفاهیم به شکلی خلاف انتظار و واقع: انتقال مفاهیم در قالب بیان یا سخنانی که خلاف انتظار مخاطب است، می تواند خنده آور باشد.

ه) تحقیر: کوچک جلوه دادن قد و قامت یک موضوع (یا ارزش آن)، جلوه ای از طنز دارد.

و) تشبیه به حیوانات: نمونه هایی از طنزهای قرآن به این قرار است: تشبیه صدای بلند به عرعر خر، تشبیه رفتار بلعم باعورا به پارس سگ.

ص: ۱۶۰

ز) تحامق یا کودننمایی: احمق جلوه دادن با هدف القای مطلب، یکی از شیوه های مؤثر برای انتقال در قالب طنز است. کاری که در ادبیات ایران از کسانی مثل بهلول، جوجی و بوبکر ربابی مطرح شده، از این دست شیوه های استفاده مؤثر از طنز است.

ح) ستایش اغراق آمیز و نامعقول: گفتن دروغهای شاخدار از دیگر روشهای انتقال مفاهیم یا ارائه طنزگونه است.

ط) تهکم: تهکم به ظاهر، جدّ و در باطن، استهزاست. خداوند در قرآن کریم (رعد: ۱۲) فرموده است: کافر را پیروانی است که او را از فرمان خدا نگهبانی می کنند. ظاهر این آیه به تعظیم کافر توسط اطرافیانش اشاره دارد. البته این تعظیم موجب کرامت وی نیست.

ی) تمثیل و تفسیر: یکی از استعارههای صریح است که از میان آیههای قرآن نمونههایی انتخاب و در بخش پایانی این مقاله به تفصیل به آن اشاره شده است.

۳. ابزار طنز، مخاطب و تأثیر پیام

۳. ابزار طنز، مخاطب و تأثیر پیام

برای ارائه پیام در قالب طنز به شیوهای نظاممند، اگر آن را بیان و ارائه پیام در قالب روشهای یاد شده و با استفاده از ابزاری چون شعر، داستان، حکایت، روایت، تمثیل، بازی با شکلها و خط ها (کاریکاتور)، لطیفه، نمایش خنده دار حرکات، ادای کلمات و اصوات و اشکال متناقض بدانیم، نیازمند مخاطبشناسی هستیم که مرحله بعدی از نگرش نظاممند به مقوله است.

در ادبیات علمی مربوط به مخاطبشناسی که یکی از حلقه های اصلی نگرش نظاممند به آموزش مفاهیم است، ضروری است به مخاطب با توجه به دیدگاه های روانشناسانه ای که به تحلیل او اقدام کردهایم، روی آوریم. در دیدگاه روانشناسی، هر انسانی مراحلی از زندگیاش را بر مبنای درک عینی

ص: ۱۶۱

می آموزد. بنابراین، روی آوردن به ابزار عینی (تصویری) برای انتقال پیام، ضروری است. مرحله بعدی زندگی انسانها به سوی انتزاع پیش می رود. هرچند ارزش عینی کردن مفاهیم کمرنگ نمی شود، کار ارائه مفاهیم در قالب انتزاع و وظیفه طنزپرداز در استفاده از رسانه را سخت تر میکند. ارائه مفاهیم در قالب انتزاع با توجه به سن مخاطب، در صورت استفاده از ایهام و تناقض می تواند از تأثیر بیشتری برخوردار باشد و تأثیر آن طولانیتر نیز هست. بدین ترتیب، تلاش در این زمینه، بسیار ارزشمند و مهم است.

همانگونه که بیان شد، از شیوه های مختلفی برای ارائه طنز می توان استفاده کرد که درباره ارائه پیام در قالب تمثیل، تحقیقی به منظور بررسی تأثیر تمثیل و ارتباط آن با تعمیم در مخاطب صورت گرفته و مشخص شده که چنانچه هدف از آموزش، ماندگاری آموخته ها برای مدت طولانی در ذهن یادگیرنده است، مطلوبتر آن است که از روش مثالی برای آموزش مفاهیم استفاده شود؛ یعنی نخست مثال و سپس تعمیم ارائه گردد. این نکته بیانکننده اهمیت و تأثیر ارائه پیام در قالب تمثیل است که به عنوان شیوه معمول در قرآن کریم، برای اثرگذاری و هدایت معنوی افراد به شکلی طنزگونه به کار رفته است.

۴. آیات قرآن و رویکرد به کنایه و طنز

۴. آیات قرآن و رویکرد به کنایه و طنز

برخی بر این باورند که طنز در قرآن فراوان به کار رفته است؛ زیرا طنز نوعی استعاره و کنایه است و استعاره و کنایه در قرآن بسیار است. در سرتاسر قرآن، استعاره و کنایه و تشبیه و تمثیل به چشم می خورد. استعاره های قرآن از ظرافت و لطافت ویژه ای برخوردار است و این مهم یکی از عوامل اعجاز قرآن تلقی میشود. در مقابل، عده ای دیگر طنز در قرآن را انکار می کنند و تمثیلها و استعارههای قرآن را مقوله ای جدا از طنز می دانند.

ص: ۱۶۲

۵. پیشینه طنز در نگارش های علوم قرآنی

۵. پیشینه طنز در نگارش های علوم قرآنی

بسیاری از مفسران قرآن و نگارندگان علوم قرآنی به وجود زیباشناختی قرآن و جلوه های هنری آن بهویژه طنز تمثیلی اشاره کرده اند. از دیدگاه ایشان، طنز را می توان به دو گونه تقسیم کرد:

الف) طنز تفسیری

الف) طنز تفسیری

طنزی است که در آن، وقایع و رویدادها به طور مستقیم و صریح و البته با بیان زیبا و شیرین و جذاب آورده شدهاند. طنزپرداز

در اینگونه از طنز، میکوشد حقایق تلخ و ناراحتکننده ای را به صورت دلنشین بیان کند تا مخاطب به آن حقایق بیشتر توجه کند. این نوع طنز در قرآن وجود دارد. خداوند در توصیف برخی از مردم در نپذیرفتن تذکر و نصیحت می فرماید: «وَ إِذا قیلَ لَهُ اتّقِ اللّهَ أَخَذَتْهُ الْعِزّه بِالْإِثْمِ فَحَسْبُهُ جَهَنّمُ وَ لَبِئْسَ الْمِهادُ؛ و چون به او گفته می شود که از خدا بترس، غرور و خودپسندی او را به گناه برانگیزد. پس جهنم او را کفایت کند و بسیار آرامگاه بدی است». (بقره: ۲۰۶)

درباره افساد برخی از مردم به ویژه سلاطین و ملوک بر روی زمین نیز می فرماید: وَ مِنَ النّاسِ مَنْ یُعْجِبُکَ قَوْلُهُ فِی الْحَیاه الدّنْیا وَ یُشْهِدُ اللّهَ عَلی ما فی قَلْبِهِ وَ هُوَ أَلَدّ الْخِصام، وَ إِذا تَوَلّی سَعی فِی الْأَرْضِ لِیُفْسِدَ فیها وَ یُهْلِکَ الْحَرْثَ وَ النّسْلَ وَ اللّهُ لا یُحِبّ الْفَسادَ. (بقره: ۲۰۳ و ۲۰۴) و از میان مردم کسی است که در زندگی دنیا سخنش تو را به شگفت آورد، حال آنکه خدا بر آنچه در دل دارد، گواه گیرد و او سخت ترین دشمن است. چون برگردد، کوشش می کند که در زمین تبه کاری کند و کِشت و نسل را نابود سازد و خدا تبه کاری را دوست ندارد».

در برخی از کتاب های تفسیر آمده است که آیه یاد شده به افراد منافق مربوط است و یکی از معانی «تولی » نیز والی و حکمران گشتن است. بنا بر

ص: ۱۶۳

این تفسیر، معنای آیه چنین خواهد بود: اگر منافقان، متولی امور جامعه شوند، انواع فساد را به پا کنند و حرث و نسل را نابود سازند، درحالی که بسیار جذاب و دلفریب به نظر می رسند.

رشید رضا در تفسیر المنار می گوید:

مراد از تولی در اینجا ولایت کسی است که حکمش نافذ و عملش مستبدانه و خراب کننده آبادانی سرزمین ها و نابود سازنده بندگان است. حوادث روزگار و سیره ستمکاران، این آیه را شرح می دهد که چگونه در سرزمینی که ظلم دامن گیر می شود، زراعت نابود می شود و دام کاهش می یابد و تولید از میان می رود و نسل انسان ها را می بُرد. این همان فساد و هلاک ظاهری است. فساد باطنی هم در چنین سرزمینی رخ می نماید. در آن سرزمین جهل و نادانی شایع و اخلاق ها فاسد و اعمال مردم تباه می شود. (باقری، ۱۳۸۹)

ب) طنز تمثیلی

ب) طنز تمثیلی

طنزی است که در آن، حقیقت و واقعیتی جدّی به یک واقعه لطیف و دلنشین تشبیه و تمثیل می شود. در طنز تمثیلی، طنزپرداز با استفاده از قیاس و تشبیه و تمثیل مناسب میکوشد مقصود خود را ضمن ایجاد انبساط و شادی به مخاطب منتقل کند. شاید بتوان برخی از آیاتی را که دربردارنده کلمه «کمثل » است، حاوی این نوع از طنز به شمار آورد، مانند: مَثَلُ الّذینَ حُمِّلُوا التّوْراه ثُمّ لَمْ یَحْمِلُوها کَمَثَلِ الْحِمارِ یَحْمِلُ أَسْفارًا بِئْسَ مَثَلُ الْقَوْمِ الّذینَ کَذّبُوا بِآیاتِ اللّهِ وَ اللّهُ لا یَهْدِی الْقَوْمَ الظّالِمینَ. (جمعه:

۱۵) مَثَل کسانی که [عمل به] تورات بر آنان بار شد [و بدان مکلف شدند]، آنگاه آن را به کار نبستند، همچون مَثَل خری است که کتاب هایی را بر پشت می کشد [. وه] چه زشت است

ص: ۱۶۴

وصف آن قومی که آیات خدا را به دروغ گرفتند و خدا، ستم کاران را راه نمی نماید».

خداوند متعال در این آیه در قالب طنزی تمثیلی، یهودیانی را که به کتاب آسمانی خود «تورات » می نازند، ولی در عمل به خلاف آن عمل می کنند، نکوهش میکند و به خرانی تشبیه می نماید که کتابهایی را بر دوش خود بار کرده اند، درحالی که هیچ بهره ای از آن نمی برند.

۶. ویژگی طنز قرآنی

۶. ویژگی طنز قرآنی

خطابههای قرآنی از قبیل «ایاک اعنی و اسمعی یا جاره » است؛ یعنی می خواهد حقایقی که به مخاطب می گوید، به گونه ای باشد که پرده های شرم دریده نشود. ازاین رو، از اقوام گذشته سخن می گوید. آیات فراوان قرآن در نقل تاریخ امت ها و ملتهای پیشین، در حقیقت، خطاب به مردم امروز و آینده است. برای نمونه، به نظر می رسد آیه «مَثَلُ الَّذِینَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ یَحْمِلُوهَا کَمَثَلِ الْحِمَارِ یَحْمِلُ أَسْفَارًا» که پیش از این آوردیم، در شرح زندگانی یهودیان بی عمل باشد، ولی در واقع، در قالب «ایاک اعنی و اسمعی یا جاره » بیان شده و یادآور این نکته است که اگر مسلمانهای معتقد به قرآن هم از معارف و فرهنگ قرآن استفاده و به آن عمل نکنند، مانند خری هستند که کتابهایی را حمل می کنند. همه طنزهای قرآنی در بیان حقیقت و به منظور پنددهی انسان است. در هیچ یک از آنها خلاف واقع و دروغ وجود ندارد؛ زیرا آنها مجازهایی همراه با قراین و شواهد حالی و مقالی هستند. همچنین بخشی از فصاحت و بلاغت قرآن به علت همین مجازها و کنایه ها و طنزهاست.

ص: ۱۶۵

۷. نمونه های قرآنی طنز

۷. نمونه های قرآنی طنز

همانگونه که بیان کردیم، طنز یک نوع استعاره است و در قرآن به صورت تمثیلها و تشبیهها و تنظیرها دیده می شود که در اینجا نمونه هایی از آنها را بیان میکنیم:

الف) تشبیه صدای بلند به عرعر خر: «وَاغْضُضْ مِن صَوْتِکَ إِنَّ أَنکَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِیرِ؛ آرام سخن گو (نه با فریاد بلند) که زشت ترین صداها، صدای خر است.» (لقمان: ۱۹) در این آیه، واقعیتی تلخ در قالب تشبیه و تنظیر بیان شده است.

ب) تشبیه رفتار بلعم باعورا به پارس سگ: «فَمَثَلُهُ کَمَثَلِ الْکَلْبِ إِن تَحْمِلْ عَلَیْهِ یَلْهَثْ أَوْ تَتْرُکْهُ یَلْهَث؛ داستانش چون داستان

سگ است [که] اگر بر آن حمله ور شوی، زبان از کام برآورد و اگر آن را رها کنی، [باز هم] زبان از کام برآورد.» (اعراف: ۱۷۵) خداوند در این آیه، بلعم باعورا را به سگی تشبیه می کند.

ج) تشبیه رباخوار به شیطان: «الَّذِینَ یَأْکُلُونَ الرِّبَا لاَ یَقُومُونَ إِلاَّ کَمَا یَقُومُ الَّذِی یَتَخَبَّطُهُ الشَّیْطَانُ مِنَ الْمَسِّ؛ کسانی که ربا می خورند، [از گور] بر نمی خیزند، مگر مانند برخاستن کسی که شیطان بر اثر تماس، آشفته سرش کرده است». (اعراف: ۱۷۵)

رباخوار در رفتار اجتماعی خود مثل افراد دیوانه عمل می کند. بدین ترتیب رباخوار چون نظم اقتصادی جامعه را بر هم می زند و موجب اضطراب و سرگیجی جامعه می شود، در رستاخیز، تعادلش از دست می رود و مانند انسانی که سرگیجه گرفته است، از قبر بیرون می آید. این آیه حالت روانی یک رباخوار را در قالبی شیرین به تصویر می کشد و فرجام تلخ رباخواران را در مثالی زیبا بیان می کند (طباطبایی، ۱۳۸۶: ۴۴).

د) نسبت دادن شکستن بت ها به بت بزرگ: «بَلْ فَعَلَهُ کَبیرُهُمْ هذا فَسْئَلُوهُمْ إِنْ کانُوا یَنْطِقُونَ؛ بلکه آن را بزرگترشان کرده است. اگر سخن می گویند، از آنها بپرسید!» (انبیا: ۶۳)

ص: ۱۶۶

این آیه به داستان حضرت ابراهیم علیه السلام با قوم لج بازش مربوط است. آن قوم هنگام عید آن حضرت را به مراسم دعوت کردند، ولی او اجابت نکرد و برای مراسم نرفت. وقتی برگشتند، دیدند تمام بتها شکسته و تبری بر روی بت بزرگی نهاده شده است. نزد حضرت ابراهیم علیه السلام آمدند و او را به شکستن آن بتها متهم کردند. حضرت فرمود: «من این کار را نکردم، بلکه بزرگ آنها چنین کرده است. شما از این بت ها بپرسید، اگر سخن می گویند.» شاید بتوان بر اساس برخی از تفسیرها، این مورد را «طنز» به شمار آورد. عبارت «بل فعله کبیرهم هذا» بنا بر تفسیری که در آن، «هذا»، فاعل فعل شمرده می شود، طنز است؛ زیرا کاملاً خنده آور است که بت های کوچک تخلف کرده باشند و بت بزرگ آنها را تنبیه کرده باشد(نک: المیزان؛ نمونه و مجمع البیان، ذیل آیه ۶۳، سوره انبیا).

تشبیه ورود کفار به بهشت به ورود شتر به سوراخ سوزن: «لا یَدْخُلُونَ الْجَنّه حَتّی یَلِجَ الْجَمَلُ فی سَمّ ِ الْخِیاطِ؛ [کسانی که آیات الهی را تکذیب کرده اند] به بهشت در نمی آیند، مگر آنکه شتر در سوراخ سوزن درآید».

این معنا یک کنایه است و در این آیه، حقیقتی تلخ در قالبی شیرین ارائه شده و البته طنز معجونی است از نیش و نوش. نیش طنز همان حقیقت تلخ است که در آیه عبارت از «وارد نشدن کفار و مشرکان به بهشت » است و نوش آن همان قالب شیرین است که در این آیه، عبارت از «حتی یلج الجمل فی سم الخیاط » است (نک: مجمع البیان؛ المیزان و الصافی، ذیل آیه ۴۰، سوره اعراف).

و) تعبیر ریشخندآمیز درباره سران کفار: «ذق انک انت العزیز الکریم؛ بچش که تو همان ارجمند بزرگواری!» (انبیا: ۶۳)

این آیه درباره برخی از سران کفر و شرک مکه است که در رستاخیز گرفتار جهنم می شوند. خداوند می فرماید: عذاب

دوزخ را بچش که تو همان

ص: ۱۶۷

عزیز و گرامی هستی. در این آیه در اوج فصاحت و بلاغت، مضمونی ارجمند به صورت طنز بیان شده است؛ زیرا شخص مورد اشاره در آیه بسیار مغرور و خودخواه بوده و در میان مشرکان شخصیت بزرگی داشته است. قرآن می فرماید: وقتی که در آتش جهنم با ذلت افکنده می شود، به او می گویند: نتیجه کارهایت را بچش! چنین تعبیری یک نوع طنز است(نک: المیزان و نمونه، ذیل آیه ۴۹، سوره دخان).

ز) تشبیه منافقان به تاریک زیان یا گرفتاران صاعقه: قرآن همیشه حقایق والا و بسیار ارزنده ای را در قالب مثالهای حسی آورده است. آیه های ۱۷ تا ۲۰ سوره بقره، منافقان را اینگونه تشبیه کرده است:

مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِی اسْتَوْقَدَ ناراً فَلَمّا أَضاءَتْ ما حَوْلَهُ ذَهَبَ اللّهُ بِنُورِهِمْ وَ تَرَكَهُمْ فی ظُلُماتٍ لا یُبْصِرُونَ، صُمٌّ بُكْمٌ عُمْیٌ فَهُمْ لا یَرْجِعُونَ، أَوْ كَصَیِّبٍ مِنَ السَّماءِ فیهِ ظُلُماتٌ وَ رَعْدٌ وَ بَرْقٌ یَجْعَلُونَ أَصابِعَهُمْ فی آذانِهِمْ مِنَ الصَّواعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ وَ اللّهُ مُحیطٌ بِالْكافِرِینَ. (بقره: ۱۷-۲۰)

منافقان مانند کسانی هستند که آتشی افروخته (تا در بیابان تاریک راه خود را پیدا کنند)، ولی هنگامی که آتش اطراف آنان را روشن می سازد، خداوند (توفانی می فرستد و) آن را خاموش می کند و در ظلمت و تاریکی وحشتناکی که چشم انسان را از کار می اندازد، آنها را رها می سازد. آنها کر، گنگ و کورند. بنابراین، از راه خطا بازنمی گردند یا همچون بارانی که در شب تاریک همراه با رعد و برق و صاعقه (بر سر رهگذرانی) میبارد و آنها از ترس مرگ انگشت در گوش خود بگذارند تا صدای صاعقه را نشنوند و خداوند برکافران احاطه دارد (و همه در قبضه قدرت او هستند).

در این بیان طنزگونه، قرآن، حقیقتی تلخ یعنی نفاق و دورویی را که بسیاری از افراد جامعه گرفتار آن هستند، به صورت جذاب و شیرین و

ص: ۱۶۸

دل نشین تشبیه کرده است. پایان و فرجام کار منافقان را چون افرادی کر، گنگ و نابینا معرفی می کند که به راحتی قادر نیستند از راه نادرست خویش بازگردند. (نک: دخان: ۴۹.)

أَوْ كَصَیِّبٍ مِنَ السَّماءِ فیهِ ظُلُماتٌ وَ رَعْدٌ وَ بَرْقٌ یَجْعَلُونَ أَصابِعَهُمْ فی آذانِهِمْ مِنَ الصَّواعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ وَ اللّهُ مُحیطٌ بِالْكافِرِینَ، یَكادُ الْبَرْقُ یَخْطَفُ أَبْصارَهُمْ كُلَّما أَضاءَ لَهُمْ مَشَوْا فیهِ وَ إِذا أَظْلَمَ عَلَیْهِمْ قامُوا وَ لَوْ شاءَ اللّهُ لَذَهَبَ بِسَمْعِهِمْ وَ أَبْصارِهِمْ إِنَّ اللّهَ عَلی كُلِّ شَیْ ءٍ قَدیرٌ.

یا چون [کسانی که در معرض] رگباری از آسمان که در آن تاریکیها و رعد و برقی است [قرار گرفته اند]، از [نهیب] آذرخش [و] بیم مرگ، سرانگشتان خود را در گوشهایشان نهند، ولی خدا بر کافران احاطه دارد. نزدیک است که برق،

چشمانشان را برباید. هرگاه که بر آنان روشنی بخشد، در آن گام زنند و چون راهشان را تاریک کند، [برجای خود] بایستند و اگر خدا می خواست، شنوایی و بیناییشان را برمی گرفت که خدا بر همه چیز تواناست.

در مثال دیگر، وضعیت منافقان اینگونه توصیف شده است:

قرآن در این مثال طنزآمیز، صحنه زندگی منافقان و چهره های نفاق را چنین پریشان معرفی می کند (نک: المیزان و نمونه ذیل آیه های ۱۷ ۲۰ سوره بقره).

نتیجهگیری

نتیجهگیری

کنایه و طنز و مجاز و استعاره های قرآنی یا استعاره هایی که انسانهای وارسته و عارف با الهام از آیات شریفه به کارگرفتهاند، همه در مسیر حقیقت و رسیدن انسان به واقعیت است. در هیچ یک از این امور، خلاف واقع و دروغ و کذب وجود ندارد؛ زیرا مجازی است همراه با شواهد و قراین حالی و مقامی. بنابراین، با مراجعه به آیاتی مشتمل بر «مثل»، «کمثل»، «کما» و «ک»

ص: ۱۶۹

می توان طنزهای قرآنی را استخراج کرد و با مراجعه به کتابهای «امثال القرآن » که به نمونه هایی از آن اشاره شد، به انواع طنزهای قرآنی دست یافت. افزون بر این، از شعر، داستان، حکایت، روایت، تمثیل، بازی با شکلها و خطها (کاریکاتور)، لطیفه، نمایش خنده دار حرکات، ادای کلمات اصوات اشکال متناقض در آموزش مفاهیم مذهبی، پس از آیات یا در ضمن اشارات آیات قرآن می توان به عنوان ابزار آموزشی بهره گرفت.

در محیطِ رسانه میتوان درجستوجوی تحقق اهداف آموزشی بود. چنانچه تحقق هدف آموزش با توسل به طنز ممکن باشد، طبیعی است که در گام بعدی به دنبال روشهای آموزش با استفاده از این ابزار باشیم و با داشتن رویکردی نظاممند باید به تحلیل وسیله، مخاطب، روش و تأثیر آن بپردازیم. در این مقاله با استفاده از رویکردی نظاممند، استفاده از ابزار طنز برای آموزش مفاهیم مذهبی تحلیل شده است. بسیاری از رسانه ها بهویژه فیلم، ابزاری کامل برای آموزش و حاملی خوب برای تحقق هدف آموزش مفاهیم مذهبی است و با قرار گرفتن فیلم به عنوان محملی برای ارائه مفهوم از نوع شعر، داستان، روایت، حکایت و مانند اینها به استناد منابع معتبر در قالب طنز، برای آموزش مفاهیم مذهبی میتوان از آن به طور مناسب استفاده کرد.

ص: ۱۷۰

منابع

منابع

آبشرینی، اسد، طنز در دیوان حافظ، تهران، دانشکده ادبیات دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۸۳.

احدیان، محمد، مقدمات تکنولوژی آموزشی، نشر بشری، ۱۳۷۳.

باقری، علی اوسط، المنار و تفسیر آیات بیانگر معجزات، قابل بازیابی در:

viewarticle/link id, ۸۴۶۷ ,.

حیدری، محمدجواد، نیش ونوش های قرآنی،

رضوی، سید عباس، تأثیر ترتیب ارائه مثال و تعمیم از طریق چندرسانه ای های آموزشی بر یادگیری و یادداری مفاهیم علوم تجربی دانش آموزان کلاس پنجم مدارس ابتدایی شهر دلیجان سال تحصیلی ۱۳۸۲ ۱۳۸۳، پایان نامه دانشگاه علامه طباطبایی (کارشناسی ارشد)، روان شناسی و علوم تربیتی، گروه تکنولوژی آموزشی، ۱۳۸۳.

شاه حسینی، رودابه، سنجش طنز عبید زاکانی یا راغب اصفهانی و یافتن آبشخوره طنز عبید و تحلیل تطبیقی آنها، پایان نامه (کارشناسی ارشد)، دانشکده ادبیات دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۸۸.

جایگاه طنز در مذهب(

اشاره

جایگاه طنز در مذهب(

(جان مورلا((

(راضیه سادات میرخندان(((

۱مقاله حاضر ترجمه فصل نهم «The value of hunro id Religion»، از کتاب

comedy,tragedy,and Religion p.p. ۱۴۷-۱۵۴ انتشارات state umiversity of newyork است.

۲John Morella.

۳کارشناس ادبیات زبان انگلیسی.

مقدمه

مقدمه

از تقابل هایی که میان دیـد کمدی و دید تراژیک قائل شده ام، آشـکار است که دید کمدی را ترجیح می دهم. در هر جهان بینی، حفظ حس طنز افراد در لحظات خوب و بد زندگی واقعاً مهم است.

وضـعیت کلی طنز در مـذهب را نمی توان بر پـایه متافیزیـک یا الهیات مطرح کرد؛ زیرا مـذاهب مختلف عقایـد گاه متناقضـی دارنـد، ولی تمامی مـذاهب، پاسخ گوی یک سـری نیازهای خاص بشـری به ویژه نشان دادن راه یک زندگی پربار و کامل به انسان ها هستند. اینجاست که روحیه طنز به تمامی مذاهب کمک زیادی می کند؛ فارغ از اینکه به چه متافیزیک یا خداشناسی پای بند باشند.

پیتر برگر بر این بـاور است که «یـک درک مسـیحی از وجـود انسـان، این بـاور را که تراژدی از طنز عمیق تر است، نقض می کنـد. برعکس، درک مسـیحی حاکی از این است که طنز فهم عمیق تری از وضـعیت انسان به ما می دهـد.» (برگر، در: هایزر، ۱۹۶۹: ۱۳۸) من هم موافقم، ولی بایـد این را هم اضافه کنم که حتی جدای از آخرت شناسـی مسـیحیت هم دید کمدی عمیق تر و دقیق تر از دیـد تراژیک است. برای درک چگونگی این تفاوت، بایـد ابتدا داده های خود را درباره حقیقت طنز گسترش دهیم.

۱. طنز در مقابل احساسات

۱. طنز در مقابل احساسات

روان شناسی با نام دنیل برلین معتقد است که هرکس بخواهد نژاد انسان را بدون دیدن یک نمونه حقیقی انسانی طراحی کند، هیچ دلیلی نخواهد یافت که چرا او نمی تواند تمام کارهایش را در نهایت جدّیت انجام دهد. ما هم ممکن است بتوانیم به طرز مشابهی، مذهبی را تصور کنیم که تمامی پیروان آن گرفته و جدّی باشـند، ولی در حقیقت، نوع انسان و پیروان هیچ مذهبی از حس طنز و شوخ طبعی تهی نیسـتند. به اعتقاد من، دلیل آن هم این است که زندگی انسان پر از شکست، ناامیدی و رنج است و در نتیجه، بـدون وجود طنز غیر قابل تحمل می شود یا همان طور که نیچه پیشـنهاد می کند، اگر چنین بود، نوع انسان مجبور می شد خنده را برای برآمدن از پس زندگی اختراع کند.(۱)

در مبـاحث پیشـین، طنز را به عنوان بهره گیری از ناهمـاهنگی هـا تحلیـل کردیم و دیـدیم که چگونه بهره گیری از تناقض ها، مسـتلزم عدم تعهد عاطفی نسبت به این تناقض هاست. پیام اصلی کمدی این است که تحمل سختی ها بسیار آسان تر می شود اگر دل بستگی خود را به آن سختی ها کاهش دهیم و

۱- برای بررسـی کامـل تر تقابل میان طنز و احساسات، نک: جان موریل، «طنز و احساسات»، مجموعه مقالات: فلسـفه خنـده و طنز، آلبانی، انتشارات دانشگاه ایالتی نیویورک، ۱۹۸۷.

موضع غیر احساسی تری نسبت به آنها داشته باشیم. در مقابل، دید تراژیک، وابستگی عملی و اتحاد موضع احساسی نسبت به سختی ها را تقویت می کند و در نتیجه، احساساتی همچون خشم، ترس و اندوه را ارزشمند می دارند.

احساساتی را که در دید تراژیک ستایش می شوند و در دید کمدی از آنها پرهیز می شود، غالباً «احساسات منفی» می نامند؛ زیرا دربرگیرنده عواطف و احساسات ناخوشایند هستند. این احساسات غالباً از جنبه دیگری هم منفی شمرده می شوند و آن، مانع تراشی در رسیدن ما به اهدافمان و داشتن یک زندگی همراه با کمال است. برای درک بهتر این مطلب باید کمی درباره نقش احساسات در زندگی انسان صحبت کنیم.

برخلاف طنز، احساسات، نقطه منحصر به انسان ها نیستند، بلکه پیش از این هم در همان هنگام که سیستم لیمبیک مغز پستانداران شروع به رشد کرد، احساسات در آنها شکل گرفت. احساسات برای حیوانات، ارزش حیاتی دارند؛ زیرا زمینه ساز رفتارهای سازگارانه در موقعیت هایی مانند احساس خطر و جراحت می شوند. برای مثال، ترس متناسب و معقول، انرژی لازم برای دیدن را به حیوان می دهد و در نتیجه، او را از خطر می رهاند. هورمون ترشح شده هنگام ترس یعنی اپینفرین (آدرنالین)، حیوان را هوشیارتر می سازد، قدرت او را افزایش می دهد و عملیات هضم غذا را در بدن او متوقف می کند و در واقع، او را برای گریز و دفاع از خود آماده می سازد. ترس یا وحشت شدید نیز در برابر خطرهای بزرگ، سودمند است. حیوان «بی حرکت می ماند» و بنابراین، شکارچی متوجه حضور او نمی شود یا «خود را به مردن می زند» که می تواند شکارچی را از حمله مجدد به او باز دارد. هنگام عصبانیت هم قند در خون آ زاد می شود و سبب افزایش ناگهانی قدرت و توان حیوان می گردد و در نتیجه، می تواند بهتر و برای مدت طولانی تری بجنگد. اندوه که

غالباً هنگام یک جراحت یا فقدان چیزی ارزشمند در انسان ایجاد می شود، احتمالاً در واکنش های دفاعی حیوانات در رده های پایین تر نسبت به جراحت و مریضی ها به وجود آمده است. آنها قسمت مجروح شده بدن را بی حرکت نگه می دارند و تحرک عمومی بدن خود را کاهش می دهند و این کار، احتمال تشدید جراحت را کاهش می دهد، انرژی را حفظ می کند و سبب بهبود سریع زخم می شود. حالت احساسی منفی در اندوه به عنوان یک تأکید منفی عمل می کند و او را به جلوگیری از رخ دادن دوباره چنین موقعیتی تشویق می کند.

انسان ها این احساسات و دیگر احساسات مشابه را به عنوان بخشی از میراث خود از گونه پستانداران به ارث می برند و در زمان های دور، زمانی که زندگی انسان پر از برخوردهای فیزیکی بود، این احساسات به خوبی پاسخ گوی نیازهای نوع بشر بودند. ترس به ما انرژی کافی برای گریز از خطر یا دفاع از خویش را می دهد و عصبانیت نیز ما را در دفاع از خویش و حمله به دشمنان کمک می کند. اندوه سبب می شود فعالیت خود را کمتر کنیم و بدین طریق از جراحت یا فقدان های پیش آمده بهبود یابیم و دل سوزی نیز ما را به کمک کردن به یکدیگر وا می دارد.

امروزه که زندگی ما دیگر بر پایه شکار و جنگ بنا نشده است، این احساسات غالباً سودمند نیستند. در حقیقت، «استرس»، نام مدرنی است که ما روی احساس ترس و عصبانیت می گذاریم که گاهی وارد زندگی ما می شوند. ترس از صحبت در جمع

را که در بیشتر نظرسنجی ها، شایع ترین نوع ترس اعلام شده است، در نظر بگیرید. در آن زمان که زندگی انسان ها را شکار و جمع آوری لوازم مورد نیاز برای زندگی تشکیل می داد، زمانی که ده ها جفت چشم روی آنها متمرکز شده بود، ترس، احساسی بسیار مناسب بود؛ زیرا این حالت تنها زمانی اتفاق می افتاد که امکان وقوع حمله وجود داشت.

ص: ۱۷۵

ما این واکنش را به ارث برده ایم و در نتیجه، زمانی که برای صحبت در مقابل جمع آماده می شویم، بدون توجه به اینکه آن جمع را چقدر دوستانه بدانیم، بدن ما درست مانند بدن اجدادمان در یک فضای باز در مقابل صدها چشم خیره شده واکنش نشان می دهد. عصبانیت هم به طرز مشابهی برای زمانی مناسب بود که انسان ها مجبور بودند با دشمنان و حیوانات وحشی بجنگند. با وجود این، امروزه در بیشتر موقعیت ها، واکنش همراه با عصبانیت نسبت به یک مشکل، خود، مشکل دیگری می آفریند. اندوه هم می توانست برای کندسازی و خودداری از فعالیت ما انسان ها سودمند باشد، ولی وقتی برای مدت طولانی ادامه یابد، دیگر سودمند نخواهد بود.

احساساتی که در یک دید تراژیک ستایش می شوند، شکل تکامل یافته واکنش های باستانی هستند که مشکلات ما را حادتر می کنند. در مقابل، طنز یک واکنش تکاملی جدید است که در حیوانات رده پایین تر یافت نمی شود و حتی در قسمت دیگری از مغز انسان، نئو کوتکس، متمرکز شده است، نه در سیستم ابتدایی لیمبیک.

برخورد طنزآمیز با مشکلات غالباً بهتر از برخورد همراه با احساسات تراژیک است. با خندیدن در یک موقعیت، ما خون سردی خود را حفظ می کنیم؛ به جای اینکه روی یک دیدگاه شخصی و عملی تمرکز کنیم، می توانیم مسائل را با وسعت بیشتر و از دیدگاه دیگران در نظر بگیریم. بدین صورت، می توانیم به عنوان یک انسان و نه یک حیوان، معقولانه عمل کنیم.

حتی می توان طنز را برای متوقف کردن احساسات به کار برد؛ درست مانند زمانی که با افرادی که ترسیده اند یا عصبانی یا اندوهگین هستند، شوخی می کنیم. در واقع، برخی تکنیک های روان پزشکی از ایجاد تقابل میان طنز و احساسات بهره می گیرند.(۱) برای مثال، در یک تمرین برای غلبه بر

۱- نک: آلن فی، بهتر کردن مسائل یا بدتر کردن آنها، نیویورک، هارتون، ۱۹۷۸؛ ویلیام افم. فرای و ولیه سلامه، راهنمایی برای طنز و روان درمانی: پیشرفت هایی در بهره گیری پزشکی از طنز.

ص: ۱۷۶

اضطراب مزمن، به بیماران گفته می شود بر اساس برنامه ریزی، مدت زمان پنج دقیقه در روز، تا آنجا که می توانند، احساس اضطراب کنند. زمانی که زنگ ساعت به صدا درمی آید و آنها سعی می کنند احساس اضطراب کنند، در عوض، احساس حماقت می کنند و می خندند و در نتیجه، اضطراب عادت گونه خود را می شکنند.

با وجود اینکه ادیان بزرگ به ندرت، طنز را به عنوان راهی برای متوقف کردن احساسات تراژیک پذیرفته اند، بیشتر آنها

آسیب رسانی بالقوه احساساتی چون ترس، عصبانیت و اندوه را تأیید می کنند. در حقیقت، بیشتر آنها طنز را به عنوان یک کارکرد دینی برای کمک به غلبه بر ترس و اندوه در نظر می گیرند و عصبانیت را به دلیل پروراندن حس خودپسندی و متزلزل ساختن زندگی اجتماعی محکوم می سازند. ادیان کاملاً متفاوت مانند بوداییسم و مسیحیت می کوشند این احساسات را حذف کنند؛ بوداییسم از طریق دل بستگی نداشتن و مسیحیت با دید مسیحیایی نسبت به تمامی رویدادها. این مذاهب، پیروان خود را به حساسیت نسبت به مشکلات دیگران تشویق می کنند. در هر دو مذهب، شفقت یک فضیلت مهم به شمار می رود، ولی آنچه تشویق می شود، کمک کردن به دیگران است، نه غرق شدن در احساس ترحم.

۲. فضایل کمدی

۲. فضایل کمدی

از آنجا که طنز، احساسات تراژیک را متوقف می سازد و بیشتر مذاهب، حذف این احساسات را بافضیلت می دانند، باید به دنبال ارتباطی میان طنز و فضیلت بگردیم. طنز نه تنها در کسب فضایل متعددی، یاری رسان است، بلکه خود نیز یک فضیلت به شمار می رود. (نک: رابرتش، ۱۹۸۱)

فضیلت، در قدیمی ترین و وسیع ترین معنای خود، نوعی قدرت یا کمال است. یونانیان هم مانند ما از فضایل اخلاقی سخن می گفتند، ولی فضایل

ص: ۱۷۷

عقلانی دیگری مانند خرد را نیز مطرح می کردند. مفید خواهد بود اگر قبل از بررسی ارتباط میان طنز و فضایل اخلاقی، رابطه میان طنز و فضایل عقلانی را بررسی کنیم؛ چون فضایل اخلاقی و فضایل عقلانی به واسطه طنز با یکدیگر ارتباط تنگاتنگی پیدا می کنند. در حالت طنز، از روال ذهنی معمول خود خارج می شویم و با انعطاف بیشتری می اندیشیم. چشم اندازهای جدید و ارتباط های غیر معمولی میان نظریه ها کشف می شود؛ تفکرهای پراکنده، تخیل و دیگر اشکال خلاقیت تقویت می شوند. ذهن کمدی همیشه آمادگی در نظر گرفتن یک چشم انداز احتمالی دیگر را دارد. بدین ترتیب، تفکر کمدی، واقع بینی و خردمندی را پرورش می دهد. ما از تفکر آنی و صرفاً واقعی و عملی رها می شویم. می توانیم به جای دیدن تمام امور صرفاً از چشم انداز شخصی خود، تصویر وسیع تری از آنها را درک کنیم. رینهوله نیبور معتقد است که «طنز مدرکی است دال بر اینکه سرشت انسان این ظرفیت را دارد که نقطه نظری داشته باشد که قادر است از آن به خویشتن بنگرد. بنابراین، حس طنز، پی آمدی فرعی از استعلا بر خود است.» (نیبور، در: هایزر، ۱۹۶۹: ۱۴۰) در حقیقت، شاید آسان ترین راه برای فهمیدن اینکه آیا مردم توانایی واقع گرایی درباره خود دارند یا نه، این است که ببینیم آیا می توانند به خود بخندند یا نه.

علاوه بر این، طنز تفکر انتقادی را نیز پر و بال می دهد که یکی دیگر از فضایل عقلانی است. ذهن کمدی به دنبال ناهماهنگی ها می گردد، به ویژه میان آنچه هست و آنچه باید باشد. مثلاً فردی با یک چشم تیزبین کمدی، تناقض های موجود میان گفته های مردم و اعمال آنها را می بینند و به طور کلی، نقطه ضعف های هرکس را متوجه می شود. بنابراین، یک حس طنز قوی، دفاعی است در برابر عوام فریبی و انواع مخرب دیگر ایده آلیسم. به همین دلیل، شمایل شکنی غالباً در

قالب طنز ابراز می شود.

ص: ۱۷۸

روح انتقادی طنز به طور خاص در مذهب اهمیت دارد؛ جایی که همیشه خطر تعصب وجود دارد، به ویژه خطر قائل شدن ارزش فوق العاده برای نظرها و علایق محدود خود شخص. همان طور که کنراد هایرز می گوید، خنده، «پیوستن شاد است به هر دغدغه اساسی و بی قید و شرطی که آن را از مطلق گرایی بازمی دارد.» (هایزر، ۱۹۶۹: ۲۲۱) با حس طنز، احتمال اینکه ما درک اجمالی یا شاید ناصحیح خویش را از امر ماورای الطبیعی با خودِ امر ماوراء الطبیعه اشتباه بگیریم، از بین می رود. متوقف سازی احساسات توسط طنز در اینجا هم اهمیت می یابد؛ زیرا تعصب نیز از احساسات ریشه می گیرد. آنهایی که کتاب ها و حتی ملحدان را می سوزانند، معمولاً دست خوش غرور و اعتقاد به پرهیزکاری خویش هستند و خنده، اینها را به سرعت از میان می برد.

این فضایل عقلانی که به واسطه طنز ارتقا می یابد، ارتباط روشنی با فضایل اخلاقی دارند. مهم ترین وجه ارتباط این است که تفکر انتزاعی مورد نیاز برای طنز و فراتر رفتن از علایق و احساسات شخصی، همان نوع از تفکر مورد نیاز برای استدلال اخلاقی است. افرادی که در چشم اندازهای شخصی خود متوقف شده اند، از دید طنز و اخلاقی، بی بهره خواهند بود. باز بودن راه برای چشم اندازهای نو در طنز، از نظر اخلاقی، مهم است؛ چون موجب تقویت ظرفیت پذیرش تفاوت های موجود میان مردم می شود. گستره وسیع قابل بررسی در طنز شامل اصناف مختلف انسان ها، از زنان ناپاک درباری و انسان های پست و بی اخلاق گرفته تا ملکه ها و قدیسین، به عنوان الگویی برای آنچه ما امروزه تنوع می نامیم، مناسب است.

طنز، شماری از فضایل سنتی را نیز پرورش می دهد که یکی از آنها، تواضع است. رینهوله نیبور در کتاب خود چنین می نویسد:

ص: ۱۷۹

ما مجموعه های ناچیزی از انرژی و قدرت حیاتی در تشکیلات وسیع این زندگی هستیم، ولی تظاهر می کنیم که مرکز اصلی این نظام هستیم. این تظاهر واقعاً مضحک است. (در: هایزر، ۱۹۶۹: ۱۴۱)

از آنجا که حس طنز قوی به ما این امکان را می دهد که خود و اعمالمان را با دید وسیع تری بنگریم، سبب پرورش فضیلت صبوری می شود؛ صبوری در مقابل نقاط ضعف و اشتباه های خود و دیگران. به همین دلیل، بخشش که عملاً در تراژدی وجود ندارد، در طنز، معمول است؛ زیرا کسانی که دارای دید کمدی هستند، درک می کنند که ضعف و خطا به صورت بخشی از زندگی انسان درآمده اند و در نتیجه، بیشتر بلندنظر و منعطف هستند، نه خشک و تنگ نظر. چنین افرادی می توانند در موقعیت های تقابلی، اوضاع ما را از چشم انداز افراد دیگر ببینند و در نتیجه، می توانند همکاری کنند. نقطه مقابل صبوری، عصبانیت است که همان طور که گفته شد، در مذهب سرزنش شده است.

حتی زمانی که اشتباه دیگران، آشکار است، طنز می تواند کمک کند و به طرف مقابل یک راه مؤدبانه برای خروج از این

حالت نشان دهد. در دهه ۱۹۶۰، زمانی که بری گلد واتر، سناتور ایالت آریزونا بود، برای عضویت در کلوپ فونیکس کانتری درخواست داد، ولی از آنجا که پدر او یک یهودی بود، به او اجازه عضویت ندادند. گلد واتر به رئیس کلوپ کانتری زنگ زد و گفت: «از آنجا که فقط نیمی از من یهودی است، می توانم فقط نیمی از مراحل گلف را در این کلوپ بازی کنم.» رئیس کلوپ خنده اش گرفت و به او اجازه عضویت در کلوپ را داد.

طنز می تواند فراتر از صبوری و بلندنظری، شجاعت را هم نشان و پرورش دهد. برای مثال، زمانی که وینستون چرچیل به رادیو بی. بی. سی می رفت تا به مردم انگلیس اطلاع دهد که ایتالیا وارد جنگ جهانی دوم شده

ص: ۱۸۰

است، مقصود خود را چنین بیان کرد: «موسولینی اعلام کرده که ایتالیا در حال پیوستن به آلمان ها در جنگ جهانی است. من فکر می کنم منصفانه همین است؛ چون دفعه قبل ما مجبور شده بودیم حمایت آنها را بپذیریم.» در زمان حملات هوایی آلمان به انگلستان، بسیاری از مغازه ها پشت شیشه شان زده بودند: «مثل همیشه باز است». بعد از یک شب سراسر بمباران، مغازه ای که پنجره هایش شکسته و سقفش بدجوری خراب شده بود، پشت شیشه درش زده بود: «بیشتر از همیشه باز است».

عمومی ترین منفعت طنز این است که به ما کمک می کند با کمبودها و بی نظمی های موجود در زندگی برخورد داشته باشیم. همان طور که کنراد هایزر می گوید: «کمدی به آسانی با بی حساب و کتابی زندگی و آشفتگی تجربه ها کنار می آید...؛ زیرا این شرایط را برای وجود ماجراهای زندگی ضروری می داند.» (هایزر، ۱۹۶۹: ۱۷۵) از دید کمدی نسبت به زندگی غالباً به عنوان یک دید سطحی و واقع گریز انتقاد شده است. اعتقاد من برخلاف این است با در نظر گرفتن شرایط زندگی انسان، واقع گرایانه ترین دید، دید کمدی است. در حقیقت، یک حس طنز قوی با فضیلت واقع بینانه خود، شباهت بسیار دارد. نیبور این دو را چنین با هم مرتبط ساخته است:

اینکه انسان با ناامیدی ها و ناکامی های زندگی و با بی منطقی ها و حادثه ها با خنده برخورد کند، شکلی متعالی از خرد است. چنین خنده ای، بی منطقی را پنهان نمی کند یا کوچک نمی شمارد، بلکه تنها بدون احساسات یا اصطکاک بیش از حد در مقابل آن عقب نشینی می کند. پذیرش سرنوشت با دید طنز آلود در حقیقت، بروز شکلی متعالی از عدم تعصب نسبت به خویشتن است. (نیبور، در: هایرز، ۱۹۶۹: ۱۴۵)

ص: ۱۸۱

طنز هم مانند خرد به ما کمک می کند با دید وسیع تری به مسائل بنگریم و استقلال رأی داشته باشیم. می توانیم بطلان دیدهای مخرب نسبت به زندگی را نشان دهیم، مانند دید دوران باستان مبنی بر اینکه «زندگی سراسر جنگ است» و دید امروزی مبنی بر اینکه «زندگی فقط کار کردن است». مهم تر از همه اینکه می توانیم میزان اهمیت نسبی مسائل را بسنجیم. ارسطو با اعتقاد به اینکه فضیلت یک ابزار است، می گفت یک زندگی پربار، یک عمل متعادل یا بهتر است بگوییم، شماری از اعمال متعادل است. ما به یک نگرش مثبت نسبت به خود و دیگران نیاز داریم، بدون اینکه ساده لوح باشیم.

ما بایـد میان آینـده و حال تعادل را برقرار کنیم؛ امیدوارانه منتظر آینده باشـیم، بدون اینکه اعتقاد به جهان دیگر، جهان حالِ ما را بی اهمیت جلوه دهـد. بـا یک حس طنز خوب می توانیم به این تعادل برسـیم. ما به فضایل خود و دیگران اذعان می کنیم و در عین حال، با لبخنـد به نقاط ضـعف خود می نگریم. ما ایده آل های خود را داریم و آنها را دنبال می کنیم، ولی متوجه هم هستیم که در این زندگی، فقط می توانیم به این ایده آل ها نزدیک شویم. در این راه غالباً پرشور و اشتیاق هستیم، ولی اگر به آن نقطه کمال نرسیم، میدان را خالی نمی کنیم. همان طور که پنژون، یک روان شناس در قرن اخیر، می گوید:

یک حس طنز ما را از یک سو از خودبینی و از سوی دیگر از بدبینی آزاد می کند؛ چون ما را از آنچه انجام می دهیم، بزرگ تر و از آنچه برای ما اتفاق می افتد، عظیم تر می سازد. (نک: ایستمن، ۱۹۲۱: ۱۸۸)

پس نتیجه این است که طنز، نه تنهـا فضایل را پرورش می دهـد، بلکه خود نیز به بهترین وجه یک فضـیلت به شـمار می رود و درست مثل خرد، یک امتیاز رده بالای اخلاقی و عقلانی است. بنابراین، هر مذهبی که مدعی نشان دادن راه درست زندگی به مردم است، باید آن را جدّی بگیرد.

ص: ۱۸۲

منابع

منابع

ایستمن، مکس، حس طنز، نیویورک، اسکرایبنرز، ۱۹۲۱.

برگر، پیتر ال. «ایمان مسـیحی و کمـدی اجتماعی»، در: کنراد ام. هایرز، خنـده مقـدس: مقالاتی درباره مـذهب از منظر کمدی (مجموعه مقالات)، نیویورک، انتشارات سیبری، ۱۹۶۹.

رابرتش، رابرت سی.، «طنز و فضایل»، مجله اینکوایری، ۱۹۸۱، شماره ۳۱.

نیبور، رینولـد، «طنز و ایمـان» در: کنراد ام. هایرز، خنـده مقـدس: مقالاتی درباره مـذهب از منظر کمـدی، نیویورک، انتشارات سیبری، ۱۹۶۹.

هایرز، کنراد ام.، «دیالکتیک مقـدس و کمـدی» در: خنده مقدس: مقالاتی درباره مذهب از منظر کمدی، نیویورک، انتشارات سیبری، ۱۹۶۹.

، معنویت کمدی: قرمان گرایی کمدی در دنیای تراژیک، نیو برانسویک، ۱۹۶۹.

ص: ۱۸۳

ظرفیت ژانر «تراژدی» در بازنمایی داستان های سوگ انجام

اشاره

ظرفیت ژانر «تراژدی» در بازنمایی داستان های سوگ انجام

(حجت الاسلام علی رضایی آدریانی

۱کارشناسی ارشد تهیه کنندگی تلویزیون.

چکیده

چکیده

«تراژدی»، روزگاری مهمترین ژانر در ادبیات نمایشی بود و برای بیان جدّیترین و مهمترین مسائل بشری به کار می رفت و در برابر آن، تنهـا ژانر «کمـدی» وجود داشت که برای تفریـح و سـرگرمی به کار می رفت. به تدریـج، با ظهور رنسانس و انقلاب صنعتی، انسـان غربی از مـاورا و به تبع آن، از ژانر تراژدی فاصـله گرفت. دیری نپاییـد که ابتلائـات بشـر مـدرن و وجود بنمایه هـایی از عناصـر و رنگمـایه ژانر تراژدی در متون و روایت هـای دینی سـبب احیـا و توجه دوباره به این ژانر شـد. البته همچنان تردید جدّی وجود دارد که بشـر امروزی تاب و تحمل تراژدی های گذشته را دارد یا نه، ولی وجود رنگمایه های تراژیک در برخی ادبیات حماسـی ایرانزمین مانند رسـتم و سـهراب و نیز واقعه عاشورا، زمینه را برای بررسـی این ژانر در ایران فراهم کرده اسـت. ایـن مقـاله بـه بررسـی ویژگی هـای ژانر تراژدی، جنبـه هـای دینی آن و امکـان اولیه وجـود این ژانر در فرهنـگ ایرانی اسلامی می پردازد.

کلیدواژگان

تراژدی، کاتارسیس، هامارتیا، رنج، تطهیر آیینی، بازشناسی.

ص: ۱۸۴

۱. ماهیت تراژدی

۱. ماهیت تراژدی

هوراس والپیول در نـامه ای به اچ مـان نوشت: «جهان برای کسانی که می اندیشـند، کمـدی است و برای آنان که احساس می کنند، تراژدی.» (گربانیه،۱۳۸۳: ۳۴۴)

از نظر واژگـانی، «تراژدی» در زبـان یونـانی بـه ریشه «آواز بز» ارجـاع داده می شـود. tragos در یونـان بـه معنـای بز است و oide به معنی آواز. در مورد این نام، توضیـح و تفسیرهای گوناگونی دادهاند. نخستین کسـی که درباره منشأ تراژدی، نظریه ای عنوان کرده، ارسطو (قرن چهارم قبل از میلاد) است. او در فصل چهارم بوطیقا می نویسد:

شک نیست که تراژدی نیز چون کمدی، نخست از بدیههسرایی آغاز شد. تراژدی از اشعار دیتیرمبیک منشأ می گیرد و کمدی از سروده های فالیک که هنوز در بسیاری از شهرهای ما رسماً باقی مانده است. از آن پس، تراژدی اندک اندک، پیش رفتن آغاز کرد و در هر مرحله ای از مرحله پیش بهتر شد.

دیتی رامب، سرودهایی بوده که همراه با رقص و آواز در بزرگداشت دیونوسوس(۱) خوانده می شد. دیونوسوس یا باکوس، خدای شراب، باروری و حاصلخیزی است. بنا بر رسم مردم تراس، این خدا به محصولاتشان برکت

۱- Dionysian.

می داد و آنان، او را باکوس می نامیدند. به درستی معلوم نیست که این آیین در چه تاریخی به یونان رفته است، ولی پس از ورود و در مدتی نه چندان طولانی، در این ناحیه قبول عام یافت.

تراژدی از بدیههسازی های سرآهنگ؛ یعنی رهبر دسته همسرایان، دیتی رامب به وجود آمد و بعدها شکل اجرایی ویژه ای پیدا کرد که در آن، تکیه بر عمل دراماتیک بیش از هر چیز به چشم می خورد. این امر، نه به دلیل وجود مضمون داستان منسجم و وحدتبخش به آن، بلکه به دلیل استفاده از گفتار و در واقع، نوعی گفتوگوست. در این گفتوگو، یک شخص بازیگر وجود داشت که نام او پاسخگو بود و وظیفه او، گفت وگو با همسرایان، سرآهنگ و ایجاد فضایی متکی بر عمل به جای روایتگران بود. (نک: براهیمی، ۱۳۸۰: ۱۴)

با این پیشینه و رواج تراژدی در یونان و توجه جدّی ارسطو به بازشناسی عناصر آن، اولین تعریف را او ارائه کرد که با قرائت های گوناگون بازگو و تفسیر شده است. برخی از این تعریف ها عبارتند از:

الف) «تراژدی، تقلید و ساختن داستانی که جدّی است، فی نفسه کامل است و از عظمت برخوردار [است] و به زبانی بازگو می شود که ضمایمش، خوشایند است؛ ضمایم و متعلقاتی که در بخش های مختلف اثر آورده می شود و به گونه ای هیجانانگیز، خود را نشان می دهد و شکلی روایتی ندارد. حوادث مطروحه در آن، رقّت و ترحم و ترس و بیم را برمی انگیزد و با آن، پالایش و تخلیه هیجانی چنین احساساتی را انجام می دهد».(تراژدی، ۱۳۷۷: ۱۲)

ب) تراژدی عبارت است از تقلید یک حادثه جدّی و کامل و دارای وسعت یعنی با بیانی زیبا که زیبایی آن در تمام قسمتها به یک اندازه باشد و دارای شکل نمایش باشد، نه داستان و حکایت و با استفاده از وحشت و ترحم، عواطف مردم را پاک و منزه سازد.

پیر کورنی معتقد است که فقط جدّی بودن حادثه و شخصیت و ارزش قهرمانان اثر برای تشخیص تراژدی از کمدی، کافی

است. صاحب نظران درباره حادثه تراژدی نیز اتفاق نظر دارند که باید از تاریخ یا افسانه ها (تاریخ روم یا افسانه های یونان) استخراج شود. حوادث تازه هرگز پذیرفتنی نیست. (نک: سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۱۱۰)

ج) «تراژدی عبارت است از نمایش تجارب قهرمانی که به فاجعه می انجامد. علت وقوع این فاجعه، نقص تراژیکی است که در وجود شخص قهرمان تراژیک وجود دارد. تصادف یا حادثه نمی تواند موجب چنین سقوطی گردد». (گربانیه،۱۳۸۳: ۳۵۷)

د) نورتروپ فرای، تراژدی را نقطه مقابل کمدی و کنایه را نقطه مقابل رمانس می داند. «در کمدی، قهرمانان قصه به سمت نوعی سازگاری اجتماعی حرکت می کنند و ازدواج این قهرمانها نشان می دهد آرامش بار دیگر برقرار خواهد شد. در تراژدی، وضعیت برعکس است. در تراژدی، قهرمان اثر به تدریج، منزوی می شود. روابط موجود میان آدمها گسسته می شود و در پایان، مرگ به کمین [آنها] می نشیند. نیروی محرکه تراژدی، تقدیر و جبر است. در کمدی یک تصادف حیرت انگیز [سبب] رونق [آن] می شود. طرح تراژیک نوعاً بر اساس بازشناسی یک شخصیت نسبت به شخصیت دیگر شکل می گیرد. قهرمانهای کمیک از نظر فردی شبیه ما هستند. آنها ظرفیت محدودی دارند و حقیقت ناخوشایندی را برای ما شرح می دهند. این شخصیتها آن قدر قوی و باهوش نیستند که بتوانند این جهان قدرتمند و پیچیده را [زیر] سلطه خویش درآورند».(عظیمی، ۱۳۷۷: ۱۳۴)

ه) «تراژدی عبارت است از تقلیدی از کرداری شگرف، کامل و آراسته به انواع زینت های کلامی است که به وسیله عمل و نه روایت محض انجام

ص: ۱۸۷

می گیرد و با برانگیختن ترس و ترحم تماشاگر، به تزکیه عواطف او (کاتارسیس) منجر می شود». (براهیمی،۱۳۸۰: ۲۱)

این پنج تعریف که هرکدام یک قرائت از نظریه ارسطو است، گوشه ای از تراژدی را برجسته کردهاند. برای شناخت دقیقتر تفاوت تراژدی با ژانرهای مشابه و متفاوت، بررسی زیر الزامی است.

ارسطو در کتاب فن شعر، «حماسه»، «تراژدی»، «کمدی»، «نظم دیتی رامب» و «بخش عمده هنر نی زدن و چنگ نواختن» را انواع تقلید به شمار می آورد و هریک را بر اساس سه روش گوناگون یعنی «موضوع تقلید»، «شیوه تقلید» و «ابزار تقلید» ارزیابی میکند.

او در موضوع تقلید، قهرمان را به سه دسته تقسیم می کند. در نوع اول، قهرمان، برتر از آدمیان معمولی؛ در دیگری، فروتر و در نوع سوم، همسان آنان ترسیم می شود. به عقیده ارسطو، «هومر»، اشخاص داستان خویش را برتر و «کلیو فون»، آنها را چنانکه هستند، تصویر کردهاند. «همگون» و «نیکو فارس» نیز آدم های قصه خود را پستتر از آنچه هستند، نمایش دادهاند.

نورتروپ فرای از این سخن به ظاهر ساده ارسطو، پنج گونه داستانی را استخراج کرده است. این پنج گونه، نماینده سیر تاریخی ادبیات جهان غرب شناخته می شوند:

الف) قهرمـان، برتر از نوع فراشـی و قـادر به تغییر نسبی نظـام آفرینش است، چنـان که «زئوس» در مـاجرایی، به طولانی کردن مدت زمان شبانگاهی دست می یازد. این نوع به حوزه اسطوره تعلق دارد.

ب) قهرمـان، برتر از جرگه انسـانی، ولی حـاکم بر شـرایط زیست محیطی تصویر می شود. به عبـارت دیگر، او انسـانی رویینتن است که دست یاری

ص: ۱۸۸

سرنوشت را به همراه دارد و به این سان بر جبر هستی چیره می شود. گونه یاد شده در چارچوب رمانس جای دارد.

ج) قهرمان برتر، انسانی است که در برابر ضـرورت تقدیر، زخم پذیرد و ناکام به نظر می رسد. این شخصـیت در دامان حماسه و تراژدی متولد می شود.

د) قهرمان، همسنگ آدمیان معمولی و بیبهره از شکوه و والایی است. وی تمامی موانع و امتحانات بشری را در خود دارد و در رده رئالیستی و کمدی می گنجد.

ه) شخصـیت، فروتر از آدمیـان و متعلق به حوزه کنـایه (ایرون) و هجو (سـاتیر) است. رمانهـای کافکـا، تئـاتر آبسورد و قسـمت عمـده مـوج نـو سـینما در این طبقه قرار دارد. ادبیـات غرب بـا اسـطوره آغـاز شـده و به سـوی کنـایه و هجو رفته است.(نـک: براهیمی،۱۳۸۰: ۲۱)

بـا توجه به ویژگی هایی که در تعریف های بالا آمـده است، بهویژه دسـتهبندی فرای، شـناخت ساختار تراژدی و تفاوت آن با کمدی و رمانس مشخص می شود. در بازشناسـی ساختار تراژدی نیز به اظهار نظر ارسـطو و تفسـیرهایی که از واژگان او شده است، متکی هستیم.

۲. ساختار تراژیک

اشاره

۲. ساختار تراژیک

ساختـار تراژیـک را از دو زاویـه می تـوان شـناخت. اول، اجزا شـکلدهنده آن هسـتند که در دیگر ژانرهـا هم وجـود دارد. این اجزای از نظر ارسـطو عبارتنـد از: طرح، شخصـیت، اندیشه، گفتار، آواز و منظره (امر بصـری). ترتیب ردهبندی این عناصـر در سخن ارسـطو، اهمیتی ارزشـی دارد، به گونه ای که او، طرح را والاترین و منظره را پسـترین عنصر تراژدی می داند. این اجزا، مفهوم تراژدی یونانی را پدید می آورند. (همان: ۳۱)

ص: ۱۸۹

دومین زاویه که برای بازشناسی تراژدی وجود دارد، شناخت انگاره های سه‌گانه تراژدیساز است. این سه انگاره در بیشتر تراژدی ها وجود دارد و آن را می توان مبنای تحلیل آثار تراژیک قرار داد.

الف) انگاره های تراژدی ساز

اشاره

الف) انگاره های تراژدی ساز

زیر فصل ها

یک رنج محض

دو تطهیر آیینی

سه) تجدید حیات به دنبال نابودی

یک رنج محض

یک رنج محض

رنج محض برای طبعی قوی رخ می دهد و واکنش شدید او را برمیانگیزاند. این فرآیند را در روایت مسیحی داستان حضرت ایوب می توان مشاهده کرد. نمایش «هملت» نیز از منظر تحمل فعالانه درد و رنج، عنوان تراژدی را کسب می کند.

دو تطهیر آیینی

دو تطهیر آیینی

عناصر ضروری در یک آیین عرفانی عبارتند از: خدا، قربانی، قاتل و تماشاگر که هدف از آن، پالایش اجتماع از یک آلودگی است. برای مثال، در عهد قدیم، کاهن اعظم تمام طومار گناهان قبیله را بر بزی فرا می خواند. سپس او را در بیابان رها می کرد تا بلایا را دفع گرداند و گناهان یک ساله قوم را پاک کند. چنین مراسم اسطوره ای به آیین «بز بلاگردان» معروف است. بر این مبنا، قهرمان تراژدی نیز نوعی بز بلا-گردان است. برای نمونه، مجازات ادیپ سبب نجات مردم شهر از طاعون می شود. بر این مبنا، هملت نیز یک تراژدی است؛ چون چیزی فاسد و پوسیده بر دانمارک حکومت می کند و یکی از شهروندان آن، یعنی یکی از اعضای متمایز جامعه که تاکنون بی گناه بوده است، به گونه ای اسرارآمیز فرا خوانده می شود تا با وساطت خویش، پلیدی را دور کند و خود، قربانی شود. این انگاره، یکی از معانی کاتارسیس در سخن ارسطو به شمار میرود؛ چون با مرگ قهرمان، مخاطب، پالایش

می شود. البته تحقق آن به شـرکت فعالانه تماشاگر و اجرای آیینی و نه سـینمایی تراژدی بسـتگی دارد؛ چون با آیین سر و کار ندارد.

سه) تجدید حیات به دنبال نابودی

سه) تجدید حیات به دنبال نابودی

این احساس زمانی صورت میگیرد که نوعی روشناندیشـی و به واسـطه آن، اطمینانی مبنی بر یک حالت وجودی جدیـد وجود دارد. این نوع احسـاس در اعمـاق سـرشت ما رخنه دارد و ابزار نمایشـی معمول برای به انجام رسانـدن این کارکرد تراژیک از طریق تغییر ذهن قهرمان هاست که حاصل می شود. دنیایی معمولی، واژگون شـده است، ولی انـدیشه هایی روشن طلوع کرده و به واسـطه آن، نظمی جدیـد به گونه ای ضـعیف پیـدا شـده است. مثلاً اتللو بیشتر قربانی رواقی گونه بدبختی بزرگ خویش است. البته او روشـنی یـافته است و گر چه قادر به ادامه حیات نیست، دیگر انسان متفاوتی است که می میرد. تراژدی هایی که به نظر، بیشترین محتوای تراژیک را دارند، از انگاره سوم پیروی می کنند که مبنی بر عنصـر «بازشـناخت» ارسـطویی و «آرکی تایپ» یا تولـد دوباره یونگی است. این حالت، الگوی مسـلط تراژدی است و نسـبت به انگاره های اول و دوم عمومیت بیشتری دارد.

ب) مؤلفه های الگوی ارسطو در انگاره های تراژدی ساز

اشاره

ب) مؤلفه های الگوی ارسطو در انگاره های تراژدی ساز

این انگاره ها در الگویی که ارسطو ترسیم کرده است، شکل تراژدی به خود می گیرند. مؤلفه های الگوی ارسطو عبارتند از:

یک قهرمان

یک قهرمان

ارسـطو بـا مقـایسه دو نمایش نامه نویس یونانی؛ سوفکل و اوریپیـد، معتقـد است که سوفکل، آدمها را چنان که بایـد باشـند و اوریپید، آنان را چنان که هستند، تصویر می کند. ارسطو روی «باید بودن» تأکید دارد. این پافشاری نشان

می دهـد او تراژدی کلاسـیک را از سـنخ رئالیسم نمی داند؛ چون شخصـیت رئالیستی آن سان که می نماید، خلق می شود، نه

آنگونه که باید باشد.

به همین دلیل، ارسطو، تراژدی را تقلید از آدمیان برتر می داند و کمدی را تقلید از آدمهای فروتر. مقصود ارسطو از برتر و فروتر نیز اعم از صفات اخلاقی و اموری چون پایگاه اجتماعی و علمی است. این فیلسوف یونانی برای تبیین آدم برتر تراژدی، سه مصداق قهرمان را چنین بر می شمارد:

اول قهرمانی شریف و بی نقص و بی خبط که دچار بدفرجامی و سقوط می شود. این وضعیت، مفهوم مکافات درخور یا عدالت شعری را زیر پا می گذارد و در نتیجه، خارج از حوزه تراژدی قرار می گیرد. تماشاگر از مشاهده چنین حالتی به شدت متأثر می شود و تصویر عدالتخواهانه او درهم می شکند. این تأثر نتیجه احساس عادلانه نبودن سرنوشت چنین قهرمانی است. «ملودرام شکست» حاوی چنین شخصیتی است، به گونه ای که در حوزه سیستمی آن، اشک مخاطب را درمیآورد و این کار، آگاهانه و به دلایل اخلاقی از قبیل تلطیف احساس با گریستن انجام می گیرد. در حوزه اگزیستانسیالیستی، سقوط انسان شریف، توجه تماشاگر را به حاکمیت بشر به جهان و جامعه جلب می کند و سبب بدبینی شدید او می شود.

دوم انسان شریر پاداش نیک می بیند و خوشفرجام می گردد. این حالت نیز مفاد عدالت شعری را نفی می کند. بیشتر آثار پینتر و فیلم های کلبیمسلک گانگستری از این جملهاند. این آثار تأثیر تکاندهنده ای دارند، ولی در شمار تراژدی قرار نمیگیرند.

سوم قهرمانی شکوهمند و شریف که بر اثر هامارتیا به سرنوشتی تیره دچار می شود. این موقعیت تنها زمینه سازنده تراژدی است.

ص: ۱۹۲

دوم هامارتیا

دوم هامارتیا(۱)

برخی این واژه را به معنی ضعف اخلاقی، ضعف تراژیک یا خطای تراژیک ترجمه کردهاند. برخی دیگر با مراجعه به متون ارسطو، معنایی جدید ارائه دادهاند. اینان واژه یاد شده را با اصطلاحی از شاعران یونان که منسوب به یکی از خدایان است، پیوند می دهند. آنه، ربالنوع دو گونه مجازات است و در اشعار تراژیک یونان به دو مفهوم «کوری باطن» و «شیفتگی مهلک» به کار می رود. با توجه به سرشت قهرمان تراژدی، این دو معنا پذیرفتنیاند؛ چون بر اساس کوری باطن و شیفتگی مهلک، می توان آنان را به دو دسته تقسیم کرد. شخصیت هایی چون اتللو، لیر شاه، ادیپ شهریار و رستم دچار کوری باطن هستند. فاستوس، مکبث، کالیگولا ـ و گوتز در نمایش «شیطان و خدا» از سارتر، مبتلا به شیفتگی مهلکند که به معنی خواسته های بیرون از مرز انسانی و فراتر از توانایی بشری است. کالیگولا در پی شرّ کامل است. فاستوس به دنبال امتیازی ویژه، روحش را به شیطان می فروشد و جاهطلبی مکبث مرزی نمی شناسد و او را به همکاری با جادوگران تشویق می کند.

ستاره اقبال قهرمان تراژدی بر اثر هامارتیا افول می کنـد و احساسـی متضاد و چنـدگانه را در ذهن مخاطب بر جای می گذارد. مخـاطب بـا وجود ترحم و شـفقت به او، وی را در رونـد سـقوطش سـهیم می دانـد. در رمـانس و ملودرام، قضـاوت صـریح و یکسانی وجود دارد، ولی در تراژدی، از یک سو، قهرمان را در خور عقوبت می دانـد و از سوی دیگر، آن همه رنـج و درد را شایسته او نمی داند و با بازگشت نظم در پایان، به آرامشی آمیخته با دلهره دست می یابد.

۱- Hamartyai.

ص: ۱۹۳

سه) آناگنوریسیس (بازشناسی)

سه) آناگنوریسیس[(۱)] (بازشناسی)

ایـن واژه به معنی رسـیدن از جهـل به آگـاهی است و ارتبـاط تنگـاتنگی بـا هامارتیـا دارد. بازشناسـی، جـوهره تراژدی است و مـوجب تمـایز آن بـا داسـتان اخلاـقی می شـود. در یـک روایت پنـدآموز، آگـاهی در تماشـاگر وجود دارد، نه در شخصـیت داسـتانی. در تراژدی، آگاهی در شخصـیت نمایشی پدید می آید و به اعتبار او، تماشاگر به درکی از آن می رسد. در اودیپ، بیداری ناگهانی است و در لیر شاه، تدریجی. مکبث با ارتکاب چند جنایت به پوچی زندگی پی می برد.

بازشناسـی بایـد از متن تضـاد شخصـیتها در زمینه طرح، ریشه بگیرد. معرفتی که شخصـیتها کسب می کننـد، دربـاره خودشـان است، ولی عمـدتاً در دوره خودشـان در رابطه با خـدایان. این مسـئله در مورد آژاکس و کرئون و ادیپ آشـکار است. به آنان مسـتقیماً آموخته شـد که کیسـتند و چه بایـد بکننـد. هنگامی که در آخر کار، اراده الهی را درمی یابند، دیگر توهمی ندارند و وضـعیت خود را قبول می کنند. اودیپ پیر، هنگام ورود به کولون، پایان خود را نزدیک می بیند و با صدای رعد می داند که دیگر باید برود. اندیشه اصلی تراژدی های سوفکل این است که با رنج، انسان می آموزد در برابر خدایان، متواضع باشد.

گفتنی است در ملودرام، بازشناسی وجود دارد، با این تفاوت که قهرمان ملودرام پس از رسیدن به بازشناسی، مانع را در ورای خود و خطا را در نهاد دیگری باز می یابد.

در فیلم «طلسم شـده» اثر هیچکاک، شخصـیت اصـلی با به یاد آوردن آنچه فراموش کرده است، قاتل را به دام می اندازد، ولی قاتل، خود او نیست. شخصیت تراژیک با بازشناسی، مانع را در ذات خویش می بیند و به

۱- Anagonorsis.

ص: ۱۹۴

وجود هامارتیا در سرشت خود پی می برد. سقوط او بر اثر هامارتیا و رسیدن به بازشناسی و در پی آن، کاتارسیس است.

چهار کاتارسیس

چهار کاتارسیس(۱)

در تفسیر این واژه، سه نظریه وجود دارد:

اول تراژدی، دفع افسد به فاسد است و با تحریک عواطفی نظیر ترس و ترحم، آنها را پالایش و تزکیه می کند. این تفسیر بقراطی از کاتارسیس است.

دوم تراژدی سبب برانگیختن عواطف و پالایش آنها نمی شود، بلکه به آلایشزدایی از رفتار خام آدمی و اخلاقی ساختن آن می پردازد. این تفسیر دوره رنسانس از کاتارسیس است.

این دو معنا به نتایج روانی و اخلاقی روایت وابستهاند و بیرون از متن هستند.

سوم معنای سوم که از فرمالیست های قرن بیستم است، معطوف به خود متن روایت است و کاتارسیس را به معنی «پایان درگیری مخاطب با روایت می داند»؛ یعنی در طول تماشای تراژدی، تماشاگر ابتدا در حادثه غرق می شود، با مجموعه ای پرسش روبهرو می شود و می ترسد و شفقت می ورزد، ولی رفته رفته ابهامهایش کنار می روند، از عواطف برانگیخته شده تهی می شود و با ظهور نظم در پایان نمایش، به رهایی از شبکه ساختاری آن می رسد. پس متن، ساختار خودبسنده ای است که به بیرون از خود؛ یعنی جامعه و تاریخ و اخلاق ارتباطی ندارد.

پنج) پری پتیا

پنج) پری پتیا

این ویژگی ذاتی تراژدی نیست و در ارتباط با بازشناسی، تبیین می شود. اگر بازشناسی، ناگهانی یا تدریجی باشد، شاهد سیر تحولی بسان آن هستیم. (نک: همان: ۲۷ ۳۳)

۱- katharsis.

ص: ۱۹۵

۳. مؤلفههای ژانر تراژدی

اشاره

۳. مؤلفههای ژانر تراژدی

زیر فصل ها

الف) نقش پیش گویی در تراژدی

ب) آگاهی و عمل قهرمانی

ج) کمدی، نقطه مقابل تراژدی

الف) نقش پیش گویی در تراژدی

الف) نقش پیش گویی در تراژدی

پیش گویی در تراژدی وظیفه اطلاعرسانی را بر عهده دارد. هم نسبت به فرمان و هم در رابطه با تماشاگر. آگاهی بر سرنوشت بهوسیله پیشگویی، بخشی از تجربه تراژیک است؛ چون قهرمان با وجود آگاهی نسبیاش از تقدیر محتوم، قدم در راهی پرمخاطره می گذارد. گاهی این پیشگویی ها، معنای دو پهلو و مبهمی دارند و سبب تسریع واقعه می شوند. مثلاً به ادیب: گفته می شود که او پدرش را می کشد و با مادرش همبستر می شود. ادیپ که نمی داند پرورندگان او، والدین واقعی اش نیستند، برای فرار از ارتکاب عمل، آن دو را ترک می کند و همین گریز سبب قتل پدر و ازدواج با مادر می شود. جادوگران به مکبث نیز می گویند مرگ تو زمانی رخ میدهد که جنگل «دون سینان» به حرکت درآید و کسی که از مادر زاده نشده است، تو را به قتل برساند. اگر در آگاهی از سرنوشت، تنها مخاطب، سهیم باشد و شخصیت اصلی از آن بویی نبرد، داستانی اخلاقی به وجود خواهد آمد که ملودرام شکست خواهد بود، نه تراژدی مانند رمئو و ژولیت. (نک: همان: ۲۶)

ب) آگاهی و عمل قهرمانی

ب) آگاهی و عمل قهرمانی

در تراژدی، اولین گزینش قهرمان از اهمیت ویژه ای برخودار است. معمولاً ـ پرده اول نمایش، وقف تصمیم سرنوشتساز شخصیت اصلی می شود. هملت به انتقام می اندیشد. شاه لیر قصه تقسیم کشورش را دارد. مکبث آهنگ قتل پادشاه می کند. انتخاب اول بسیار حیاتی و سازنده موقعیت دراماتیک است. قهرمانی پس از عزم راه، به سوی فرجامی محتوم و بی بازگشت هدایت می شود. (نک: همان: ۲۲)

ص: ۱۹۶

ج) کمدی، نقطه مقابل تراژدی

ج) کمدی، نقطه مقابل تراژدی

نورتروپ فرای، تراژدی و کمدی را نقیضه هم می داند. شخصیتپردازی تراژدی، بسیار شبیه کمدی است، ولی به شکل

معکوس. البته سنخ های معکوس شده کمدی را در تراژدی نمی توان یافت.

«شخصیت های کمدی همان قدر به سر هم کردن و ترتیب دادن حقه و نیرنگ مشغولند که شخصیت های تراژدی، ولی ما نه به دیده شفقت و ترحم، بلکه به چشم تمسخر و تفریح به اعمالشان می نگریم. تراژدی به افراد می پردازد، درحالی که کمدی، معطوف به گروه های اجتماعی، ضعف های زمان و نا بهنجاری های روابط و مناسبات اجتماعی است. هدف و توجه کمدی، آن اندازه که رفتار خاص فرد است، جنبه عمومی روح فرد نیست. شخصیت های کمدی، کسانی نیستند که به مایه کمال مطلوب [راه برده باشند،] بلکه مردمی هستند که رفتارشان شبیه مردم عادی یا حتی پایینتر از آن است. چشم ما در پی نقایص و معایب خندهدار آنها است. در نتیجه، کمدی دلواپس چیزهایی نیست که در انسان جنبه الوهیت داشته باشند. [ازاینرو،] ترجیح می دهد نظری پرسشگر بر بوالهوسی ها، حماقت ها و گستاخی های زندگی معاصر بیفکند. کمدی، جنبه ابلهانه و بیمعنا و نامعقول آدمی را نشان می دهد. قلمرو کمدی مانند تراژدی، قلمروی است وسیع. با اینکه همت کمدی مصروف این است که ما را سرگرم کند، از ما توقع ندارد و نمی خواهد که قهقهه بزنیم. برخی از بهترین کمدی های جهان، نهایت کاری که می کنند، این است که به احتمال زیاد، لبخندی بر لبانمان بیاورند، مانند نمایش مردم گریز از مولیر.» (گربانیه، ۱۳۸۳: ۳۶۶) «پایان کمدی، تماشاگران را در جمع جامعه ای تجدید حیات یافته قرار می دهد و پایان تراژدی آنها را در هاویه ای لم یزرع و تهیتجربه، با اندیشه عالمی که باید از درون آن هاویه، بازسازی کرد، تنهای تنها می گذارد». (همیلتن، ۱۳۷۷: ۹۱)

ص: ۱۹۷

نورتروپ فرای در تبیین جایگاه تراژدی، آن را دارای شش مرحله می داند که در این شش مرحله، با حرکت از ساختار رمانسگونه به سوی ساختار کنایی، قهرمان برتر از ما و برتر از محیط خویش به سوی قهرمانی فروتر از ما و فروتر از محیط خونین، کمدی را نقیضه می کند.

بر حسب چهار سطح هستی در کیهانشناسی، قهرمان تراژیک از سطح مافوق طبیعت به سطح مادون سقوط می کند؛ یعنی از آنچه زمانی بود، به آنچه اکنون هست، از آنچه باید باشد، به آنچه باید بود. در واقع، تراژدی با اصرار بر آنچه راستنماست؛ یعنی برگریز نا پذیر بودن موقعیت انسانی، چنانکه هست، جانشین کمدی می شود. تراژدی نه با آزادی قهرمان از همه مواضعی که بر سر راه تحقق خواهش های او قرار دارد، بلکه با «تجلی قانون» پایان می یابد. منظور فرای از قانون، همان قانون طبیعی است. طبیعت به عنوان واقعیتی که با خواهش های انسانی شکل نمی گیرد و بنابراین، با ما بیگانه است، به اصطلاحی کلیدی بدل می شود برای شرم و توصیف مرتبه فرمان تراژیک پس از سقوط او. از آنجا که هر چیز در طبیعت، دست خوش گذر زمان است، بنیان بینش تراژیک، هستی یافتن در زمان است؛ یعنی به اعتبار زمان است که هبوط وجود دارد و قهرمانان به دلقکهای دست زمان بدل می شوند.

حرکت تراژیک نزد فرای، حرکت چرخه بخت از معصومیت به سمت هامارتیا و از هامارتیا به سوی فاجعه است؛ یعنی امر تراژیک از رمانس والا تا رئالیسم تلخ و کنایی سطحی ادامه می یابد. بر این اساس، مراحل تراژدی از مرحله قهرمانی به مرحله کنایی میل می کند و سه مرحله نخست، با سه مرحله نخست رمانس و سه مرحله آخر با سه مرحله آخر کنایه مشابه است. این هر دو مجموعه سهتایی، با زندگی از همان طفولیت تا جوانی، بلوغ و بعد مرگ سروکار دارند. البته به نظر می رسد استدلال

فرای در اینجا

ص: ۱۹۸

متناقض باشد؛ زیرا حرکت رو به بالای رمانس در سه مرحله اول، قدرت مسلط و فزاینده قهرمان را بر محیطش نشان می دهد، درحالی که حرکت رو به پایین تراژدی در سه مرحله مشابه، نشانه قدرت رو به کاهش قهرمان است.

باید گفت الگوی تراژدی، در همه مراحل خود با کنایه و رمانس، هر دو ارتباط دارد. سه مرحله اولیه تراژدی، بر حسب توالی خود هم بر بدخواهی فزاینده محیط که در نهایت، به شکست قهرمان می انجامد و هم بر قهرمانگرایی فزاینده او در جدال با آن تأکید می کند. بنابراین، مرحله چهارم که سقوط گونه نهایی قهرمان به دلیل فزونخواهی و غرور (هامارتیا) و نیز حضور فزاینده کنایه را نشان می دهد، به از دست رفتن معصومیت (رمانتیک) می انجامد و توانمندی قهرمانی قهرمان را با وجود عیبهایش، به گونه ای چشمگیرتر برجسته می کند. با توازن میان رمانس و کنایه، داستان سقوط قهرمان را به کاملترین شکل ممکن نشان می دهد و عظمت او را در عین شکست، به نمایش می گذارد. دو مرحله نهایی تراژدی، دقیقاً با دو مرحله نهایی کنایه مشابه است؛ زیرا هر دو الگو، حرکت رو به پایین خود را کامل می کنند. (نک: همیلتن،۱۳۷۷: ۸۹)

۴. شخصیت تراژیک

۴. شخصیت تراژیک

مهم ترین ویژگی تراژدی، شخصیت تراژدی است. قهرمان، تراژدی را می سازد. بنابر این، لازم است ویژگی های او را باز شناسیم:

الف) رابرت بچتولد هیلمن تفاوت اصلی قهرمان تراژدی و ملودرام را در کتاب تراژدی و ملودرام بیان کرده است. انسان تراژیک ذاتاً «منقسم» است و انسان ملودراماتیک ذاتاً کامل. آنتیگونه نمی تواند بدون تخطی از قانون مدنی، برادرش را به خاک سپارد. اورستس و هملت نمی توانند بدون ارتکاب قتل، انتقام پدر خویش را بگیرند. مکبث نمی تواند بدون نقض آن قیود اخلاقی که

ص: ۱۹۹

برایش مترتبند، به تاج و تخت دست یابد. بنابراین، در تراژدی «به شریر نیازی نیست». بنا به گفته مردیت، « خطا و کذب درونی است که به آدمی خیانت می کند».(اسمیت، ۱۳۷۷: ۲۰۶)

ب) ارسطو می گوید: قهرمان تراژدی نباید جنایتکار باشد. در ضمن نباید بسیار پرهیزکار و درستکار نیز باشد. باید از خوشبختی به تیرهروزی افتاده باشد، ولی نه بر اثر جنایت، بلکه در نتیجه یک اشتباه. باید ایجاد ترس و ترحم کند. به عقیده کورنی، «قهرمان تراژدی می تواند بیگناهی باشد که در بدبختی افتاده یا شخص شروری که دچار تیرهروزی شده است. قهرمان تراژدی باید با اشخاصی که قطب مقابل او را در تراژدی تشکیل می دهند، رابطه خانوادگی یا حسی داشته باشد».(سید

حسینی، ۱۳۷۶: ۱۲۱)

ج) قهرمان تراژیک، چه موقعیت تراژیکش را خودش ایجاد کند، همچون لیر شاه و فدر و هدا گابلر و خواه در تار عنکبوتی گرفتار آید که دیگران تنیدهاند، همچون آنتیگونه و هملت و اتللو، در همه حال، مسئولیت کامل آنچه را که برای او رخ می دهد، می پذیرد. حتی مکبث و فاستوس عوامل فوق طبیعی را که به لعنت جاودانه آنها کمک کردند، سرزنش نمی کنند. سرانجام تمامی رنج تراژیک، خود را به کیفر رساندن است. بنابراین، می تواند قهرمان را به سوی آن آشکارسازی ناگهانی یا «آناگنوریسیس» (بازشناسی) بکشاند که عنصر ذاتی این ژانر بهشمار میرود. بر عکس، در ملودرام شکست، قهرمان مهار تقدیر خویش را به دست ندارد؛ همیشه گناهی بر او واقع می شود، ولی خود او هیچگاه گناه نمی کند. او هیچ کاری نکرده است تا سزاوار رنجی باشد که عوامل بیرونی بر او تحمیل می کنند. در نتیجه، از این رنج هیچ نمی آموزد مگر یأس اگزیستانسیالیستی، تسلیمی رواقگونه یا صبر مسیحی، مانند آنکه شاه لیر به خودشناسی و ادراک عمیق تجربه دست می یابد.

ص: ۲۰۰

تمایز قطعی میان ساختار تراژدی و ملودرام، واکنش های عاطفی تماشاگر را مشروط می کند. همدلی با قهرمان تراژیک، مطالبه سنگینی است از تماشاگر. او چندان کامل نیست و بنابراین، «مانند ما»ست. البته درعین حال، عمل او خطا یا گستاخانه یا احمقانه یا غیر اخلاقی است. پیش از آنکه بتوانیم با مکبث یا اودیپ، همذاتپنداری کنیم، باید نخست نقص ها و ناشایستگی های خود را بپذیریم. تراژدی طالب آن است که ما درستکاری، شجاعت اخلاقی و خودشناسی را که در همه حال نمی توانیم فراهم کنیم، ذخیره نگه داریم. سقوط قهرمان تراژیک، احساسات همتافته ای را آزاد می کند: ترحم آمیخته با ترس و بیم و تحسینی که با قیود اخلاقی، شدت خود را از دست می دهد یا حتی با کنایه و خنده تعدیل می شود. نمایش ادیپ، تمسخری خشک را تقریباً تا پایان حفظ می کند و پرده آخر نمایش هملت جایگاهی می شود برای درباریان جلف و گورکنانی که وقتی جمجمه ای می یابند، آواز عاشقانه سر می دهند.(نک: اسمیت،۱۳۷۷: ۲۳۳)

د) «در تراژدی، قهرمان تراژیک، مرکز کل توجه داستان است. این تشخیص لزوماً شخصیت مرکزی داستان است». (گربانیه، ۱۳۸۳: ۳۷۴)

ه) یک اثر به این علت که غمانگیز (سوگانجام) است و نویسندهاش نام تراژدی را بر آن گذاشته است، نمی تواند چنین باشد؛ چون قهرمان تراژدی نمی تواند هر کسی باشد. اگر قهرمان داستان، آدم متوسطی است، بعید نیست در جریان داستان، شخصیت داستانی دیگری از جهت خوی و خصال بر او پیشی گیرد. برای مثال، «سن بیف» در نمایش «مرگ فروشنده»، هنگامی که همدلی ما را به خود جلب می کند، بر پدرش که قهرمان نمایش است، پیش می افتد. بنابراین، شخصیت تراژدی می تواند فردی نیکوخصال باشد که دارای مقام و موقعیت اجتماعی است. زندگی چنین شخصیتی

ص: ۲۰۱

متضمن سرنوشت کسان دیگر به جز خود اوست. «سرنوشت های دیگری به آن وابستهاند. یک قهرمان تراژیک با خود،

شخصیت های دیگری را به فنا و خانه خرابی می برد، درحالیکه کسی که از مراتب پایین جامعه است، چنین توانایی را ندارد. مرگ آبراهام لینکلن برای شمال و جنوب، حقیقت تراژیکی بزرگتر از مرگ هر سرباز اتحاد یا اتحادیه بود. مرتبه و مقام و موقعیت هر اندازه بالاتر و برتر باشد، تأثیرگذاری آن نیز بیشتر است». (همان: ۳۵۶)

و) تطهیری که تراژدی را امکانپذیر می سازد، می تواند به واسطه تطبیق هویت بیننده بر قهرمان تراژیک به دست آید؛ یعنی بیننده، هویت خود را با هویت قهرمان تراژیک اشتباه کند. بیننده نمایش تراژیک در طول نمایش، تا در جلد قهرمان تراژیک نرود و خود را با او یکی احساس نکند، نمی تواند سرانجام احساس کند که چه بر او می گذرد. این جریان به چیزی می انجامد که مخصوص تراژدی است. در تراژدی، بیننده باید هویت خود را با شخصیت مرکزی نمایش تطبیق کند که قهرمان تراژیک است. در دیگر نمایش ها، هدف این تطبیق هویت می تواند شخصیت مرکزی باشد یا یک شخصیت دیگر نمایش. در تراژدی، توجه و علاقه بیننده باید به شخصیت مرکزی معطوف باشد. در دیگر نمایش ها مرکز توجه می تواند جای دیگر باشد.

چون قهرمان تراژیک باید شخصیت مرکزی داستان باشد، اوج داستان باید کار و عمل این قهرمان باشد. این اوج، چون اوج هر نمایش خوبی باید بیانگر خصوصیات و شخصیات شخصیت مرکزی داستان باشد. این نقص شخصیت اتللو است که قوه تشخیص خود را از دست می دهد. این نبود تشخیص موجب می شود نتیجه بگیرد که دستمالی را که در اختیار کاسیو هست، دزدمونا به او داده است. این حساسیت بیش از اندازه هملت است که موجب می شود پولونیوس را بی جهت بکشد.

ص: ۲۰۲

برای تطبیق هویت بیننده بر هویت قهرمان تراژیک، نیاز است شخصیت مرکزی خصوصیاتی باشد که ارسطو آنها را تعیین کرده است:

قهرمان تراژیک نباید انسان فوقالعاده خوبی باشد؛ چون اگر چه باید بر سقوطش دل بسوزانیم، اگر زیاد از اندازه خوب باشد، ناراحت می شویم. نباید هم زیاد شریر باشد؛ چون در این صورت بر او هیچ ترحم نخواهیم کرد و از سقوطش خوش حال خواهیم شد. اگر زیاد از اندازه خوب باشد، نمی توانیم خود را با او تطبیق کنیم؛ چون خودمان را می شناسیم و بر ضعف ها و نقایص خود واقفیم. اگر هم خیلی بد و خبیث باشد، تنها می تواند ما را از خود بیگانه کند. مکبث، آدمکش است، ولی شکسپیر با سحر کلام خود، احساس موافق ما را نسبت به او جلب می کند. احساس می کنیم با وجود جنایت هایی که می کند، ذاتاً آدم خوبی است که در باتلاق شرارت دست و پا می زند، بر خلاف ریچارد سوم که در ملودرام سقوط می کند.

قهرمان تراژدی باید مرد یا زنی باشد که در اصل، خوب باشد و شخصیتش بر اثر کمبودی مهلک، ضعفی که موجب فنای او می شود، آسیب دیده باشد. وی باید دارای خصوصیات برتر از صفات معمول باشد. البته این امر به مراتب اجتماعی او ربطی ندارد. ما نمی توانیم هویت خود را بر هویت یک آدم متوسط تطبیق کنیم. این آدم متوسط همیشه کس دیگری به جز ماست. در خلوت دل، هیچ کس، خود را آدم معمولی و پیش پا افتاده نمی داند. ما به انسان متوسط از بالا به پایین می نگریم؛ چون در او هیبتی نیست. ما هویت خود را بر قهرمانی تطبیق می کنیم که یک سر و گردن از انسان های عادی، برتر است. شخصیت

پیرمرد، در «مرگ یک فروشنده» اثر آرتور میلر، در نهایت برای ما ترحم‌آور است و برای او دل می سوزانیم، بدون آنکه هویت خود را بر او تطبیق دهیم. (نک: السیسر، ۱۳۷۷: ۳۵۳)

ص: ۲۰۳

ز) «تراژدی با اقبال و بداقبالی و بخت و بدبختی مرتبط است و به فجایع و مصایب انسان های صاحب جاه و مقام و عنوان می پردازد، مانند: ادیپ، آگاممنون، آنتیگونه، هکیوبا، آنتونی و کلئوپاترا، هملت، اتللو، شاه لیرو مکبث. آنچه این شخصیتها را تراژیک می کند، دارا بودن ویژگی ممتاز بودن، شرافت، شور و شوق و عشق و هیجان است. البته این خصایل برای نجات آنها کارساز نیست و نمی تواند مانع نابودی و تخریب آنها شود. به این دلیل، تراژدی سبب می شود تا پادشاهان از استبداد و زورگویی، به خود هراس راه دهند».(تراژدی،۱۳۷۷: ۱۹۹)

ج) یکی از دلایل جذابیت همیشگی ادیپ آن است که پرسش گناه قهرمان و رابطه میان اعمال و رنج و مرارت او همواره پیش روی ماست. اودیپ، فردی فعال است. رنج او نتیجه مستقیم اعمال گذشته او و تصمیم هایش در طول نمایش است. البته در همه مراحل، حق با اوست. او، لایوس، پدر ناشناس خود را در دفاع از خود می کشد. پس از آزاد کردن شه شهرتبس، از او می خواهند تا با جوکاستا ازدواج کند و بر تخت شاهی بنشیند و تأکید و اصرار وی بر ادامه تحقیقات که رها ساختن آن، بدون قربانی شدن تعداد بیشتری از اهالی تبس به دست طاعون ممکن نیست کاملاً تحسین برانگیز است. او از نظر اخلاقی، خطایی نکرده است. با این حال، بار گناه قتل پدر و زنای با مادر بر دوش اوست. او خود را کور می کند، ولی نه برای اعتراف به اینکه اصرارش در ادامه تحقیقات، نادرست بوده است و آنهایی که او را به توقف آن توصیه می کردند، حق داشتهاند. پس از برملا شدن حقیقت نیز بلافاصله اعلام بیگناهی نمی کند یا انبوهی از علل پوشیده شده را مطرح نمی سازد. البته صلابت و تمامیت شخصیت متکی به خود قهرمان، به او اجازه نمی دهد گناه خود را با دیگران قسمت کند.(همان: ۱۴۰)

ص: ۲۰۴

۵. ماورا تراژدی

۵. ماورا تراژدی

در بخش اول تراژدی گذشت که لفظ تراژدی، از یونان باستان ریشه می گیرد و با آداب و آیین جشن های دیونوسوسی پیوند دارد. از یک جهت، این جشن ها با چله روزه و پرهیز در میان مسیحیان (تا عید قیام) و روزه کفاره در میان یهود منطبق است. این وقتی بود که هر یک از اتباع آتن می توانست به کاتارسیس، یعنی پاکی باطن یا صفای روح دست یابد. در اوایل کار که تراژدی را برای تئاتر عصر طلایی آتن می نوشتند، دراماتیست ها در یک مسابقه عمومی نمایش نامه نویسی مشارکت می کردند. هر شرکتکننده یک سهگانه را تسلیم می کرد. کمیته ای مرکب از نویسندگان، بهترین تراژدی ها را انتخاب می کرد و به نمایش نامه نویسان اجازه داده می شد در روز معیّنی، سهگانه های خود را به نمایش بگذارند. در پایان جشنواره، مردم با ابراز احساسات، یکی از نمایش نامه نویسان را برمی گزیدند و به او جایزه می دادند. تماشاگران را تمام اتباع آتن تشکیل می دادند که به عنوان بخشی از وظایف مذهبی و مدنی، در اجرای مراسم حضور داشتند. غرض از این حضور آن بود که به

واسطه تطهیر، به صفای بیشتر روح دست یابند.(نک: گربانیه، ۱۳۸۳: ۳۴۸)

در میان نمایش نامه نویسان یونان، سوفکل، نمایش نامه های مذهبیتری دارد. آثار او بهطور مستقیم، رابطه انسان و خدایان را به نمایش می گذارد. حوزه عملکرد آنها بر عکس نمایش نامه های شکسپیر، سیاسی، ملی یا حتی خانوادگی نیست، بلکه واقعیتی مجرد است که خدایان و انسان، هر دو به آن تعلق دارند. این مسئله، اتفاقی نیست. این نمایش نامه ها در مراسم مذهبی اجرا می شد. همان گونه که از آثار آشیل برمی آید، در ابتدا رسم بود که تراژدی اساساً درباره مسائل مذهبی باشد و سوفکل هم این رسم و روال را در خلق نمایش نامه هایش دنبال کرد. در تمام نمایش نامه های او، خدایان،

ص: ۲۰۵

نقش فعال و تعیین کنندهای دارند. اراده آنان حتی در صورت مقاومت انسان اعمال می شود. ممکن است خدایان مانند آتن یا هراکلیس، مستقیم وارد عمل شوند یا به صورت غیر مستقیم، از طریق تایر سیاس در آنتیگونه یا به وسیله پیشگوییهایی که بدون استثنا به رخ میدهند، دخالت داشته باشند.

این ریشه و تکیهگاه ماورایی (انسان و خدا) در نمایش نامه های شکسپیر به نیروهای فوق انسانی تبدیل شد. شکسپیر، شاعری غیرمذهبی است و به این دلیل نمی توان اعتقادات مذهبی او را روشن کرد. این در حالی است که درک نمایش نامه های سوفکل بدون در نظر گرفتن حضور خدایان المپ به گونه ای که آنها را در قرن پنجم می شناختند، ناممکن است. البته در آثار شکسپیر چنین نیست. «جادوگران در مکبث و روح در هملت در روند نمایش نامه دخالت دارند، اما تا اندازه ای و اینکه آنها را برای چیزی که در وجود شخصیت های که بر ایشان ظاهر می شوند، خوشایند می نماید. مثلاً برای جاهطلبی پنهان مکبث و سوءظن های نهفته هملت حتی اتفاق زیانآوری که در شاه لیر و اتللو موجب تباهی می شود، به اندازه قدرتهای الهی که سوفکل به جریان می اندازد، حاضر و مقتدر نیست. شرّی که لیر و اتللو را نابود می کند، در طالع آنها نیست، بلکه در روح تباه انسانی سکنا دارد». (تراژدی،۱۳۷۷: ۱۸۴)

پس از آنکه شکسپیر در قرن شانزدهم، تراژدی را از ماورا به فوق انسانی تنزل داد، قرن هجده و پس از آن، تمدن صنعتی، بشر را در ورطه بیایمانی انداخت و اساطیر به کلی فراموش شدند. گر چه زندگی انسان عصر جدید با سرگشتگی هایش به تراژدی می ماند، ولی هرگز سبب خلق تراژدی های باشکوه نشد. از دید نیچه، جهان، تراژیک و سوگ انجام است، ولی تراژدی های جدید، قساوت تصنعی

ص: ۲۰۶

را منتقل می کنند و صرفاً تشدید زندگی عادی هستند، نه تبدیل آن به زندگی دراماتیک. دیالوگهای آنها خشک و سرد است و این به دلیل شیوه های مسخره و نارس القای هیجان و احساسات شدید است. ازاین رو، برخی مفسران و منتقدان از مرگ تراژدی سخن به میان آوردند. برخی دیگر بر آن نام «تئاتر پوچی» گذاشتند و برخی آن را «فرا تئاتر» در برابر تراژدی کهن می دانند.

۶. تراژدی یونانی و تراژدی مسیحی

۶. تراژدی یونانی و تراژدی مسیحی

هریک از دو حوزه تفکر مسیحی و اندیشه یونانی از سرچشمه نگرشی متضادی سیراب می شوند. یکی از مفسران غربی، تراژدی یونانی را تراژدی ضرورت و تراژدی مسیحی را تراژدی احتمال می دانند و به مقایسه دو نمایش ادیپ (سوفکل) و مکبث (شکسپیر) از این دیدگاه می پردازد. سرنوشت ادیپ، ضرورتی است که او را از آن گریز نیست. ادیپ هر قدر از تقدیر فاصله می گیرد، به آن نزدیکتر می شود و خدایان به اندازه ای قهار و بی رحمند که او را هرچه بیشتر در مرداب فلاکت و تیره روزی فرو می برند. ماجرا به چگونگی پذیرش سرنوشت از سوی قهرمان ختم می شود. ادیپ با دستهای خود چشمانش را کور می کند تا به این وسیله، اراده انسانیاش را به اثبات برساند و در برابر عمل آپولون لب به اعتراض گشاید. از این رو، قهرمان تراژدی یونانی با نوع انتخاب خود در بحبوحه ماجرا به هستیاش معنا می بخشد. در مقابل، مکبث جاهطلب از ابتدای کار قادر به خویشتنداری و دست نزدن به قتل است. سرنوشتش از حتمیت اولیه تهی است و انگشت اتهام مخاطب تنها به سوی خود او نشانه می رود. مکبث آنچه را می درود که خود کاشته است. در این حوزه، آشکارا با بینش مسیحی روبهرو می شویم. (نک: براهیمی، ۱۳۸۰: ۲۲)

ص: ۲۰۷

۷. آیا تراژدی مذهبی داریم؟

۷. آیا تراژدی مذهبی داریم؟

این سؤال با یک پرسش دیگر روبه رو می شود. آیا تراژدی به خارج از اساطیر یونان باستان راه دارد؟ آیا می توان برخی از اسطوره های شرقی را نیز اسطوره دانست؟

در دهه های پایانی قرن بیستم، تلاشهایی برای یافتن الگوهایی برای نمایش شرقی صورت گرفته است. در نیجریه، شوین کا، برنده جایزه نوبل ۱۹۹۶، به نوعی ساخت تراژدی افریقایی شهرت یافته است. او تراژدی را نه در قالب گفت وگو، بلکه بر اساس شکل آیینی سیاهان بنا می کند. از سوی دیگر، یکی از استادان هندی به ارزیابی بوطیقای ارسطو و کتاب ناتیاساس رای پرداخته و اصول آنها را مشابه و مقارن هم یافته است. او ریشه های دو تفکر هندی و یونانی را در زمینه ای متافیزیکی دنبال کرده است.

در ایران نیز خانم خجسته کیا در کتاب تراژدی آتنی و شاهنامه فردوسی بر این باور است که شاهنامه قابل تفسیر با الگوی یونانی نیست و انگاره ای ویژه تفکر ایرانی را می طلبد. (همان: ۳۵) خانم مهین تجدد نیز در مقاله «کیفیت و فنون تراژدی در شاهنامه»، ابتدا تعریف رایج تراژدی را از ارسطو نقل می کند. آن گاه با استدراک از این تعریف، تراژدی را چنین تفسیر می کند: تراژدی عبارت است از ستیز و نبرد میان نیروهایی که هریک از آن نیروها، خود به خود، از لحاظ اخلاقی در دیدگاه جامعه موجه و بر حقند. ازاین رو، محتوای تراژدی اصلاً از آن انگیزه های کلی و ذاتاً درست و منطقی فراهم می آید که

سازنـده گوهر اساسـی زنـدگی آدمی انـد. از این گونه است عشق زن و شوهر و پـدر و مادر و فرزنـد و خویشاونـد و زنـدگی جوامع و میهنپرستی و اراده کسانی که قدرت مطلقه دارند.

نمونه راستین فرمان تراژدی، کسی است که برخلاف وجود حقیقی و

ص: ۲۰۸

خصایص گوناگون روحی فرعی خویش، ذاتاً مظهر آرمانی اخلاقی از این گونه باشـد و همه هستی خویش را در راه آن وقف کنـد و تا پایان کار، بی لغزش و گـذشت، به آن وفادار بماند. چنین شخصـی، ناگزیر با اشـخاص دیگر نمایش نامه که نماینده نیروهای اخلاقی دیگرند، برخورد می کند.

شاهنامه فردوسـی با این دیدگاه، مشـتمل بر چند تراژدی است: رسـتم و اسـفندیار، افراسـیاب و سـیاوش، کرم هفتواد، رسـتم و سهراب، و سـیاوش و کـاووس. این تراژدی هـا از جهت سـیر انـدیشه آدمی در مقوله هستی و مرگ از بهترین تراژدیهـای دنیا، برتر است. برخی تفاوتهای شاهنامه و تراژدی های یونان عبارتند از:

الف) در تراژدی ها، همیشه قسمتی وجود دارد که گره داستان در آن بسته می شود و قسمتی دیگر که گره در آن گشوده می گردد. در برخی تراژدی ها، این گره ها، جدا از مضمون نمایش نامه هستند، مانند نمایش نامه ادیپ و برخی همچون شاهنامه، در تراژدی رستم و سهراب، این گره را در متن داستان اصلی، بر دست و پای اشخاص می بندد و هر زمان به گونه ای به دست انسان و تقدیر، پیچیدهتر می شود. (حریری، ۱۳۶۵: ۷۹)

ب) در شاهنـامه، قـدرت و عظمت پهلوانان، بارزتر و شـکنندهتر است. پهلوانان شاهنامه به نیروی خود می جنگنـد و کشـته می شونـد. دل و بازوی آنان، تکیهگاه و پناه و حصارشان است. در ایلیاد «هومر»، چنین نیست. پهلوانان هرکدام به یکی از خدایان و جاودانان تکیه دارند. شـکست و پیروزیشان به نیروی خدایانی که حامی آنها هستند، وابسته است. این اندازه دخالت خدایان در جنـگ هـا طبعاً از ارزش قهرمانان ایلیاد می کاهـد. جنگ، اراده خـدایان است و ناچار انسان در آن جز آلتی بیاراده نیست. خدایان در ایلیاد (اساطیر یونان)، خوی و نهاد انسانی دارند. در کارها همان عواطف و

ص: ۲۰۹

شهوت هـایی را که در خور آدمیزادگـان است، از خود نشـان می دهنـد. حتی زئوس وقتی خود را تـا درجه انسـانی پـایین می آورد و در کارهای او دخالت می کنـد، همان ناتوانی ها و خطاها و زبونی هایی را که در سـرشت انسان وجود دارد، داراست. بنابراین، خـدایان ایلیاد، انسان هایی نیرومنـدتر، زیباتر و بزرگتر هسـتند. دست خوش عواطف شدید خویش می شوند. خورد و خواب و خشم و شـهوت دارند. ظالم و غدّار و حیلهگرند. از مرگ در امانند، ولی از رنج و گزند، معاف نیستند و ممکن است مجروح شوند. محور اصلی وقایع، اراده همین خدایان و جاودانان است. در مقابل، قهرمانان شاهنامه، نمونه انسان های قهرمانند که مرگ آنها شـهرت های شدید، ولی عالی است. حس افتخار و انتقام، عشق به وطن و ملت، علاقه به آیین و کیش است که آنان را به جنگ وا می دارد. در همه رفتار آنان، علاقه شدید به زندگی جلوه دارد. (نک: همان: ۹۹)

هنگامی که این دستکاری در تراژدی، شاهنامه را از اثری حماسی به اثری تراژیک تبدیل می کند، در رویکرد مذهبی (البته بیشتر با گرایش مسیحی)، برخی قصه های پیامبران نیز رنگ و بوی تراژدی می یابند. قصه آدم و خروج از بهشت، یک تراژدی برای نوع بشر است؛ زیرا به واسطه اوست که نوع بشر دست خوش گذر زمان شده است. همین که آدم سقوط کرد، به زندگی آفریده دست خویش وارد شد. (نک: همیلتن،۱۳۷۷: ۸۷)

بنا بر یک دیدگاه، در حادثه کربلا نیز شرایط و فرآیند تراژیک وجود دارد. «امام حسین علیه السلام » [با وجود] هشدارهای اطرافیان، آگاهانه دست به انتخابی بزرگ می زند و نقطه عطفی در تاریخ پدید می آورد. برای امام علیه السلام ، پایان راه از همان ابتدای امر، روشن است. نشانه هایی از قبیل شهادت حضرت مسلم، بیوفایی کوفیان نسبت به امام علی علیه السلام و امام حسن علیه السلام ، سخنرانی امام حسین علیه السلام در شب محاصره، دالّ بر فرجامی قابل پیشبینی

است. در حادثه کربلاـ رنجی بس بزرگ بر قربانی مقدسی هموار می شود تا بشر را به سرمنزل تزکیه رهنمون سازد. چنین الگویی امکان بالقوه نوعی روایت و ساخت تراژیک را فراهم می آورد». (براهیمی، ۱۳۸۰: ۳۸)

این قرائت از واقعه عاشورا، به دیدگاه دکتر علی شریعتی، نزدیکتر است. ایشان هدف قیام امام را شهادت می داند؛ یعنی امام از ابتدا به این انگیزه حرکت می کند و خانوادهاش را برای اسارت می برد. البته در دیدگاه نویسنده کتاب شهید جاوید نیز واقعه کربلا موقعیت تراژیک دارد. امام حسین علیه السلام با اعتماد به قراین اولیه و گزارش های سفیرش، مسلم بن عقیل، با خانواده راهی کوفه می شود تا حکومت را در دست گیرد. یکباره اوضاع زمانه دگرگون می شود. امام و خانوادهاش در گرداب بیابان کربلا گرفتار می شوند و به فجیعترین شیوه به شهادت می رسند. وجود اینگونه دیدگاه ها، هنرمندان را به ترسیم و نمایش این واقعه به شکل رنجنامه و واقعه سوگ انجام وسوسه کرده است. البته برخی که با این دیدگاه غرابت دارند یا آن را اندیشه ای وارداتی می دانند، بیشتر مایلند از الگوی ملودرام شکست یا حتی ملودرام اعتراض استفاده کنند. در این الگو هم شخصیت از قید و بند رنج و تصمیم نادرست رها می شود و هم سؤالی متوجه او نیست و این شرارت ضد قهرمان است که او را به این روز انداخته است.

نتیجه گیری

نتیجه گیری

در تراژدی، قهرمان تراژیک، مرکز کل توجه داستان است. این شخص لزوماً شخصیت مرکزی داستان است.(همان: ص ۲۸) این نکته ، نقطه قوت تراژدی در پرداخت شخصیت برتر است. در این ژانر، ساختار نیز تابع شخصیت است و شخصیت مجال عرضه خود را می یابد. آنچه در بررسی ژانر تراژدی

مورد توجه است، صرف نظر از تفاوت ماورا که برگرفته از متافیزیک یونان است با ماورا در فرهنگ ادیان ابراهیمی که سبب تفاوت ساختاری شخصیت برتر در دو متافیزیک می شود، رویکرد جدید به ژانر تراژدی است.

تراژدی پس از یونان باستان، بهوسیله شکسپیر، دوره تازه ای را آغاز کرد. آثاری چون مکبث، هملت، اتللو و شاه لیر در اوج آسمان تراژدی قرار دارند. البته متافیزیک شکسپیر با متافیزیک سوفکل تفاوت دارد که بررسی آن گذشت. با این حال، پس از شکسپیر، پیروزی فردگرایی و متافیزیک دنیوی دانشمندان، نقطه عطفی در نگاه بشر به وجود آورد. جلوه های تخیل مستتر در تراژدی آتنی تا زمان دکارت و نیوتن بر ذهن و زندگی مردم حاکم بود. تنها در این زمان بود که احساسات و عواطف قدیمی و نظم کهن و طبقه بندی موارد تجربههای روانی کنار گذاشته شد. با ظهور گفتار در روش دکارت و اصول ریاضیات نیوتن، عجایبی که حتی در فلسفه هورا شیو (هملت) نیز نمی گنجید، از جهان رخت بربست. خصلت محوری فلسفه طبیعی دکارت، کپلر و نیوتن، تکیه و تأکید بر جنبه های مکانیکی طبیعت است تا جنبه حرارتی آن. در فلسفه این طبیعتگرایان، جانوران، ماشین هستند. کاینات نیز سیستمی مکانیکی است و انسان را با وسیله ای کوکی می توان مقایسه کرد. کمالپذیری انسان در اواخر سده هفدهم، تمثیل خود را در مفهوم فیزیکی «حرکت دایم» به بهترین شکل یافت؛ هر عصری که از این مفهوم و تمثیل تأثیر پذیرد، قادر به خلق تراژدی نیست. بدیهی است خیال و تصور ماشینی که تا ابد هر گونه جنبه نمایشی ندارد. با اوجگیری دانش جدید، طلسم زوال تراژدی بسته شد و آنچه مفهوم تراژیک زندگی نامیده می شد، در مقابل وجه جذاب، احترام برانگیز و حتی باشکوه رازگشایی طبیعت به دست انسان از هم پاشید.(کرنادل، ۱۳۷۷: ۱۱۴)

ص: ۲۱۲

آنچه به این روند دامن زد، یکی، نفوذ روانشناسی عامهپسند بود که شرارت و بدی را ز اییده نفوذ قوای بیرون از مسئولیت فرد توضیح می دهد. اگر فرزندی برای دستیابی به ثروت والدین خود، آنان را مسموم کند، می گوییم «طفلکی با سهلانگاری بیش از حد، آیندهاش را تباه کردند، در حقیقت، گناهی ندارد.» قهرمانی که از مسئولیت اعمالش معاف شده است، هرگز نمی تواند در مقام یک قهرمان تراژیک ظاهر شود.

دوم، حملات علوم اجتماعی به مفاهیم «درست» و «نادرست» است. این دو مفهوم از نکات اساسی برای تراژدی است، ولی در علوم اجتماعی چیزی به عنوان درست مطلق یا نادرست مطلق وجود ندارد. خوب و بد مفاهیمی هستند که از جهت مکان و زمان و محیط، نسبی هستند. (گربانیه،۱۳۸۳: ۳۶۲)

نکته دیگر در تغییر نگاه به تراژدی این است که در آتن پنج قرن قبل از میلاد و انگلستان دوره الیزابت، مفهوم یکدست و منسجمی از تراژدی در میان هنرمندان وجود داشت. امروزه، اطلاق عنوان «تراژیک» بر درام مدرن (فیلم و تئاتر)، تردیدآمیز است و صرف نامگذاری بدون مسماست. گر چه برخی آثار مدرن مانند «در انتظار گودو» از ساموئل بکت، تراژدی شمرده شده است و شکلی از حالت عصیانگری و هشداردهندگی در آن هست، هنر مدرن تراژدی، بر معضل ارتباط بیش از درد فنا تأکید می کند.

مسیحیت در برخورد با تراژدی، محتاط بود. برخی، داستان مسیح را گونه ای از تراژدی و البته از نوع مسیحی می دانستند.

شکسپیر نیز در درون جامعه مسیحی عصر الیزابت (رو به سکولار شدن) به خلق تراژدی، دست زد. در مقابل، جهانبینی مارکسیستی، بیپرواتر از مسیحیت، به خطا و اشتباه و تشویش و شکست موقت اذعان دارد، ولی تراژدی نهایی را نمی پذیرد، ناامیدی را گناه بزرگی می داند و همچون مسیحیت، آن را تقبیح می کند. یکی از

ص: ۲۱۳

ویژگیهای جامعه کمونیستی، نبود نمایش تراژیک است؛ زیرا این جامعه اعتقاد دارد که منطق و خرد می تواند بر جهان و طبیعت چیره شود و به زندگی انسان، معنی و هدف والایی ببخشد. این جامعه و فکر، مفهوم تراژدی را برنمی تابد. تئاتر تراژیک بر این اساس شکل گرفته است که در طبیعت، نیروهایی مهارنشدنی هستند که ذهن را پریشان می کنند یا آدمی را به دیوانگی می کشند. هر مارکسیستی می داند که چنین چیزی وجود ندارد؛ چیزی مثل همان ضرورت کوری که ادیپ شهریار را از پا در می آورد. خوشبینی نهفته در مارکسیسم جایی برای تراژدی باقی نمی گذارد.(تراژدی، ۱۳۷۷: ۱۲۵)

مارکسیسم سیاسی از جامعه جهانی رخت بربسته، ولی تفکر سکولار آن، در ذهنیت مخاطب و هنرمند هنوز باقی است. و هر آنچه از مقوله تراژدی باشد، خریدار (تماشاگر) ندارد و حتی تحمل تئاتر و فیلم مدرن را نیز ندارد و در نتیجه، هیچگاه پایش به عامهپسندترین رسانه بشری یعنی تلویزیون باز نشد. مسیحیت نوین نیز ترجیح می دهد آموزه های خود را در قالب همین اشکال عامهپسند ارائه دهد. بنابراین، «مصایب مسیح» بیش از آنکه یک اثر تراژیک باشد، یک ملودرام احساس برانگیز و واکنش در برابر ملودرام عاشقانه «آخرین وسوسه مسیح» است.

ص: ۲۱۴

منابع

منابع

اسمیت، جمیزال، «ماهیت و انواع ملودرام»، نشریه فارابی ویژهنامه رمانس و ملودرام، ترجمه: منصور براهیمی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷.

براهیمی، منصور، ژانرهای سینمایی (رمانس، ملودرام، تراژدی، کمدی)، نشریه فارابی، قم، خانه هنر و اندیشه، ۱۳۸۰.

بریل، لسلی، «شمال از شمال غربی»، نشریه فارابی، ویژهنامه رمانس و ملودرام، ترجمه: شاپور عظیمی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷.

بیر، گیلیان ، رمانس، ترجمه: سودابه دقیقی، تهران، مرکز، ۱۳۷۹.

بیر، گیلیان، «تاریخچه رمانس»، ویژهنامه نشریه فارابی، رمانس و ملودرام، ترجمه: امید نیکفرجام، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷.

تـامپسون، کریستین، داسـتانگویی در سـینما و تلویزیون، ترجمه: بابـک نیرایی و بهرنگ رحیمی، تهران، بنیاد سـینمایی فارابی، ۱۳۸۴.

تراژدی (مجموعه مقالات)، تهران، سروش، ۱۳۷۷.

حریری، ناصر، فردوسی، زن، تراژدی، کتاب سرای بابل، ۱۳۶۵.

دهخدا، علیاکبر، لغتنامه دهخدا، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.

سیدحسینی، رضا، مکتب های ادبی، تهران، نگاه، ۱۳۷۶.

ص: ۲۱۵

السیسر، توماس، «قصه های خشم و هیاهو»، نشریه فارابی ویژهنامه رمانس و ملودرام، نشریه فارابی، ترجمه: علی عامری، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷.

عقیقی، سعید، رهیافت های نقد (ژانر)، قم، خانه هنر و اندیشه، ۱۳۷۹.

فرای، نورتروپ، «رمـانس: میتوس تابسـتان»، نشـریه فـارابی ویژهنـامه رمـانس و ملودرام، ، ترجمه: علیـاکبر علیزاد، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷.

کرنـادل، جـورج و پورشـیا، تئـاتر و فیلم رمـانس، نشـریه فـارابی، ویژه نـامه رمـانس و ملودارام، ترجمه: داریوش هـادیی، بنیـاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷.

گربانیه، برنارد، هنر نمایشنامهنویسی، ترجمه: ابراهیم یونسی، تهران، قطره، ۱۳۸۳.

لانـگ، رابرت، «ملودرام؛ تصویر کشمکشـهای زنـدگی»، نشـریه فـارابی ویژهنـامه رمـانس و ملودرام، ترجمه: عسـکر بهرامی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷.

میرصادقی، جمال، ادبیات داستانی، تهران، شفا، ۱۳۷۶.

همیلتن، ای. سـی. «اصول نظری اسـطوره هـا و طرح های گونه ای»، نشـریه فارابی، ویژهنامه رمانس و ملودرام، ترجمه: منصور براهیمی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷.

الیس، جان، «روایت تلویزیونی»، نشریه فارابی، ویژهنامه روایت و ضد روایت، ترجمه: محمدرضا یوسفی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۳۷۷ .

ص: ۲۱۶

نقش فراراوی در روایت دینی

نقش فراراوی در روایت دینی

زیر فصل ها

مطالعه موردی: «فیلم مختارنامه»

اشاره

مطالعه موردی: «فیلم مختارنامه»

(دکتر علی عباسی

۱عضو هیئت علمی گروه زبان شناسی دانشگاه شهید بهشتی.

چکیده

چکیده

چکیده برای بررسی نقش فراراوی در روایت دینی دو فرضیه وجود دارد: نخست اینکه فراراوی باید بتواند سطوح گوناگون متن را از بین ببرد و نوعی سیالیت بین این سطوح برقرار کند، و دوم اینکه باید از نشانه هایی استفاده کند که برابر پدیده باشد. عباسی معتقد است وقتی متن دینی تولید شد، جایگاه راوی در آن خیلی مهم نیست، بلکه جایگاه فراراوی مهم است. فراراوی، اندیشهها و ایدئولوژی خود را به صورت صریح ارائه میدهد.

کلید واژگان

راوی، فراراوی، روایت دینی، مختارنامه، نشانه.

پرسش این گفتار آن است که نقش فراراوی در تولید فیلم نامه دینی چگونه است؟

فرضیه اول به این صورت است که فراراوی باید بتواند سطوح گوناگون متن را از بین ببرد و نوعی سیّالیّت بین این سطوح برقرار کند.

فرضیه دوم آن است که فراراوی باید از نشانه هایی استفاده کند که برابر با پدیده باشد؛ یعنی ربطه دال و مدلول، رابطه طبیعی

باشد و مبتنی بر قرارداد نباشد. بهترین مثال آن، مراسم آیینی و تعزیه است که در فرهنگ اسلامی ایرانی وجود دارد.

وقتی با یک فیلم نامه کار می کنید، معمولاً با نشانه ها کار می کنید. نشانه ها هم از یک دال و مدلول تشکیل شده است و معنا وقتی تولید می شود که بین این دال و مدلول رابطه برقرار شود و تولید معنی به این صورت انجام میشود. این از بدیهیات است و چون کار، عملی است، معمولاً از بدیهیات صحبت می کنیم و رابطه اینها دو طرفه است. از بالا به پایین نیست، ولی از پایین به بالا می تواند باشد.

پرس و وقتی نشانه ها را تقسیم بندی میکند، اول نشانه را قبول می کند. نشانه را یک سیستم دوتایی می داند عین سُوسُو از دو عنصر دال و مدلول تشکیل شده. آنگاه آن را تقسیم بندی می کند و می گوید نشانه یا نمادین است یا شمایلی یا نمایه ای.

ص: ۲۱۹

نشانه نمادین، نشانه ای است که رابطه دال و مدلولش صرفاً بر پایه قرارداد بنا شده است؛ یعنی هیچ رابطه طبیعی بین این دو وجود ندارد و برابر آن نمادی که استفاده می کنیم، اصلاً نیست. نشانه شمایلی، نشانه ای است که رابطه دال و مدلولش بر اساس شباهت بنا شده است؛ یعنی عکسی که از من، می بینید، من نیستم، بلکه نشانهای است که با من شباهتی دارد.

نشانه نمایه ای، نشانه ای است که رابطه دال و مدلولش صرفاً بر پایه عقل بنا شده است. تمام این کارها در حوزه علمیه انجام شده، ولی غربی ها آن را به صورت متدیک در می آورند. ما تمام مواد خام را داریم، ولی به صورت متدولوژی در نیاوردهایم.

نمایه ای مثل دود را می بینید که نشانه آتش است. بر این اساس، دنبال این پرسش هستم که چگونه می توانیم نشانه ای داشته باشیم که رابطه دال و مدلولش بر پایه قرارداد نباشد و رابطه اش صرفاً رابطه طبیعی باشد؟ آیا این امر امکان پذیر است؟ در فرهنگ اسلامی وقتی خدا می فرماید: کن فیکون، جای بحث است که به سخن درآورد یا خودش صحبت کرد. وقتی خداوند با حضرت موسی مستقیم صحبت می کند، وقتی که گفت بشو، شد؛ یعنی رابطه دال و مدلول در این فرهنگ کاملاً طبیعی است و کلام عین عمل است. در رابطه قراردادی، کلام عین عمل نیست. پس اگر اینگونه باشد، دو نوع نشانه داریم: نشانه های قراردادی و نشانه های متعالی شده.

انسان برای اینکه دنیا را بشناسد، مجبور است آنها را نام گذاری کند. پس رابطه اش صرفاً قراردادی است و مستقیم نیست. چگونه این رابطه کاملاً مستقل میشود؟

دو راه حل وجود دارد. یا انسان بهطور مستقیم در جهان عین، شی ء شود و هم زادگرایی یا شهود انجام دهد یا نشانه ها را به صورتی درست کند که از

ص: ۲۲۰

حالت قراردادی خارج شود و به نماد تبدیل شود. از لحاظ نظری، نشانه هایی داریم که می تواند یک درجه بالاتر از قراردادی

باشـد. مثلاًـ تصویر من، من را نشـان می دهـد و شبیه من است. وقتی فیلم نگـاه می کنیم، حالت دال و مـدلول بیشتر شبیه شـده است. در اینجـا حرکت هم داریم، نشـانه از قراردادی خـارج می شود و به طرف طبیعی تر می رود. مثلاً ۲۰ درصد نشانه هایی که در تئاتر داریم نسبت به سینما، ملموستر هستند؛ چون شـما به بازیگر تئاتر دسترسـی داریـد و می توانیـد او را لمس کنیـد. درست است که او به نشـانه تبـدیل شـده است، ولی به او دسترسـی داریـد. پس درجهـاش بیشـتر میشود. در تعزیه هـایی که به صورت بومی صورت می گیرد، مردم نمـایش تعزیه را انجام میدهنـد. در فیلمهای مسـتند دیـدهایم در روسـتایی تعزیه در حال اجراست. مادر نشسـته است و پسـرش نقش شـمر را بازی می کند. پسـر نشانه شده و از جایگاه خودش خارج شده است. او به شمر تبدیل شده و دیگر خودش نیست. مادر می داند این پسـرش هست، ولی آنجا که حضـرت امام حسـین علیه السـلام را می کشـد، در فیلم میبینیم مادر به صورت پسـرش تف می انـدازد یا بلنـد می شود و پسـرش را می زند. پس مادر دیگر پسـرش را همچون نشانه نمی بیند، بلکه شمر را می بیند. در اینجا نشانه از حالت قراردادی خارج می شود و به نماد تبدیل می شود.

بر این اسـاس، فیلم هـایی می توانـد فیلم های صـد در صـد دینی باشـد که بتوانـد کارگردان یا فیلم نامهنویس از آن نوع نشانه هایی استفاده کند که این نشانه ها قراردادی و کلیشه ای نباشند؛ یعنی نشانه اش، عین پدیده باشد. وقتی می گوید: کن فیکون، درست است که کلام است، ولی عین عمل است. اکنون بر اساس این مبحث نظری بایـد دیـد نقش فراراوی در فیلم های دینی به چه صورت است؟

هر فیلم از چند سطح تشکیل می شود. سطح آبی و سبز را در نظر بگیرید. سبزی که در درون قرار گرفته، فقط به دنیای داستان مربوط است. هر داسـتان یا فیلم نامه ای را که میخوانیـد، یک راوی و یک مخاطب دارد که در حال بیان کنش هایی است که قبلاًـ اتفـاق افتـاده است. به همین دلیـل تمـام افعـالی که اسـتفاده می کنـد، به زبان ماضـی ساده است. اینجا دو نفر بیشتر وجود ندارد؛ کسـی که حرف می زند و دیگری که فقط گوش می دهد. اینجا هیچ کُنش دیگری رخ نمی دهد. با یک فاصله زمانی و مکانی از هم جـدا می شونـد و به زمان و مکان دیگری می افتنـد. برای مثال، می گویـد که روزی رسـتم به جنگ اسـفندیار رفت؛ یعنی الآـن نرفت. پس کنش گرهـا در حـال توضیـح دادن هسـتند. در آنجـا هیـچ روایتی صورت نمی گیرد، فقط کنش کشـتن یـا کنش اسب سواری صورت می گیرد و کنش دیالوگ صورت می گیرد. کنش روایت نیست. کنش دیالوگ است؛ یعنی کنش گرهـا صـحبت میکننـد. جنس اینجـا جنس نشـانه اسـت؛ یعنی جنس شـما از جنس پـوست و اسـتخوان نیست. اگر قهرمانان داسـتان می میرند، نمی توانید در بیرون، سـنگ قبرشان را پیدا کنید. پس اینجا در سطحی قرار گرفتید که سطح نشانه ای است.

از این دو سـطح ابتدایی که خارج شوید، به نقش فراراوی برمیخورید؛ فراراوی مجازی و فراراوی حقیقی. باید این دو فراراوی را شـناخت و رابطه آنها را با هم درک کرد. در فیلم دینی، نقش راوی، پر رنگ است یا نقش فراراوی؟ نقش فراراوی مجازی یا نقش فراراوی حقیقی؟

فراراوی حقیقی یا نویسـنده، آنجا که حقیقی هست. نویسـنده به عنوان کسی که شغلش این کار است، تصمیم می گیرد کتابی بنویسد. پس قلم و کاغذ را برمیدارد، هنوز از جنس پوست و اسـتخوان است و شروع به نوشتن می کند. تا شروع به نوشتن می

کند، از این جهان و سطح خارج می شود و به سطح

ص: ۲۲۲

دیگری وارد می شود که این سطح، من دوم او را تشکیل می دهد. وقتی وارد آنجا شد، فراراوی می شود و دیگر با دنیای واقعی در ارتباط نیست.

در مقابل فراراوی حقیقی، مخاطب حقیقی دارید. شما بالقوه یک مخاطب هستید، ولی وقتی در اینجا نشستید و فیلم را نگاه نمی کنید، پس مخاطب هم نیستید. می روید کتاب را می خرید یا فیلم را نگاه می کنید. تا کتاب را باز می کنید و شروع به خواندن می کنید، از این سطح خارج می شوید و به سطح دیگری وارد می شوید که من دوم مخاطب است. اعتقاد دارم خوانش، یگانه است و خوانش های گوناگون را قبول ندارم. تکثر خوانش را قبول دارم، ولی خوانش های گوناگون را نمی توانم قبول کنم.

دلیلش همین است که وقتی فراراوی مجازی در این سطح قرار می گیرد، در مقابل خودش، یک خواننده مجازی را در همین سطح قرار می دهد؛ یعنی مثلاً آلبر کامو که نویسنده ای پوچ گراست که به خدا اعتقاد ندارد، شروع به نوشتن کتاب میکند، چون در فرهنگ دیگری به دنیا آمده است، من به عنوان خواننده مسلمان تمام پیام او را نمی گیرم. او در سطح فرهنگی دیگری قرار داشته است و بافتهای فرهنگی بر او تأثیر گذاشته اند. طرفدار فلسفه پوچی هم هست و به زندگی بعد از مرگ اعتقاد ندارد. همین اعتقاد نداشتن به زندگی بعد از مرگ، اضطراب درون در او ایجاد کرده است. من به عنوان مسلمان، تمام معانی او را نمی توانم درک کنم؛ چون لایه هایی از آن از دست من میگریزد. شکل ایده آلی این است که وقتی می خواهیم کتاب را بخوانیم، خواننده عین نویسنده باشد. پس اگر کسی بخواهد بر اساس تفکر قرن ۲۱، کتاب دهه چهل را بخواند، تفاوت ایجاد میشود. به اعتقاد من، این دیکتاتوری خوانش است و دیکتاتوری خواننده است؛ چون خواننده به متن زور می گوید. می گوید آن طور که من می خواهم، تو بخوان، در صورتی که

ص: ۲۲۳

درون هر متن یک نظام ارزشی قرار دارد که این نظام ارزشی به ما می گوید چگونه این متن را بخوانیم.

وقتی فیلم «پدر خوانده» را نگاه می کنید، می بینید آدم کثیفی است، ولی زمانی که رقیبان می خواهند به بیمارستان بروند و پدر خوانده را بکشند، بدن بیننده می لرزد. با اینکه می داند آدم کثیفی هست، چرا بدن بیننده می لرزد؟ برای اینکه سیستم ارزشی آن فیلم به خواننده می گوید به من چنان نگاه کن که بدنت بلرزد با اینکه می دانی آدم بدی هست. پس اینجا نمی توانی موضع گیری کنی. پرسش است که اگر خواننده هر گونه می تواند، پس چرا فیلمی را که می بیند و می داند آدمش، بسیار بد است، با آن هم زادگرایی می کند و ناراحت است که این مرد کشته نشود.

خود این پرسش ها کمک می کند که بگوییم خوانش، یگانه است و مثل کوه یخی است که در آب افتاده است و هرکس می تواند این کوه یخ را بچرخاند و یک قسمتی از آن را بگیرد. اینجا تکثر خوانش می شود. شما یک متن دارید. این متن اینقدر

معنی تولیـد کرده است. حالا هرکس می آیـد و یک قسـمتی از آن را می گیرد و این کار تکثر ایجاد می کنـد و برای من هم قابل قبول است. اگر بیایـد چیزی بگویـد که در این متن نباشد و از جای دیگر بیاید، آن وقت جای پرسـش دارد. البته هرکس می خواهـد بخوانـد، آزاد است هرگونه که دوست دارد، بخوانـد. بـا این حـال، وقتی می خواهیـد خوانش علمی انجـام دهیـد، اعتقادم این است که خوانش بایـد علمی باشـد و بایـد سیسـتم ارزشـی خود متن به ما بگوید آن را چگونه بخوانیم. حالا بر این اساس که گفتم کل این تابلو را به دو سـطح تبدیل کنید؛ سـطح آبی و سبز را یک طرف بگذارید، سطح سبز کم رنگ و قرمز رنگ را طرف دیگر بگذارید. جنس این طرف از نشانه است. شما نمی توانید به آن دست بزنید. از جنس قلم و دوات

ص: ۲۲۴

است. جنس آن طرف از پـوست است و می توانیـد به آن دست بزنیـد. حالاـ از نظر روشـی میپرسـیم: چگـونه می توان دو چیز دارای جنس متفاوت را با هم ادغام کرد؟ به اعتقاد من، وقتی متن دینی تولـد شـد، جایگاه راوی در آن خیلی مهم نیست، بلکه جایگاه فراراوی خیلی مهم است. فراراوی، انـدیشه ها و ایـدئولوژی خود را به صورت صـریح و ضـمنی ارائه می دهد. این کار راوی نیست. خود کنش گرهـا هم نمی تواننـد این کـار را انجام دهنـد. برای اینکه این حرف را ثابت کنم، فیلم «مختارنامه» را نشان می دهم.

ابتـدا با نوشـته ظاهر میشود. همین خطوط را نگاه کنید. صدای شمشـیر می شـنوید و این خطوط هم می آید. به عنوان خواننده معمولی اگر بخواهم همین ها را ببینیم؛ یعنی در سـطح وسـطا داسـتان باشیم، چیزی دستگیرمان نمی شود. یک نویسنده است و یک چیز نوشته که بیرون می آید.

نشانه به تنهایی هیـچ معنایی ندارد. نشانه در ارتباط با نشانه های دیگر معنا پیدا می کند؛ یعنی در متن که قرار می گیرد، تولید معنا حاصل می شود؛ یعنی معانی که در فرهنگ نامه ها قرار دارند، جز معنای یخ زده هیچ معنایی ندارد. در بافت که می آید، حالت رسـتاخیز دست می دهـد و معنای خودش را پیدا می کند. اگر همینگونه به آن نگاه کنید، نمی توانید چیزی در آن پیدا کنید. اگر آن را در ارتباط با فراراوی قرار دهید، صدای شمشـیر می آید. خطوطی که اینجا اسـتفاده شده، نستعلیق نیست، ولی از نظر نشانه شناسـی، خطوط تیز است و درون همـدیگر داخل شـده انـد. اگر چنین نگاه کنیـد، می بینیـد با کل فیلم هماهنگی دارد. کل فیلم، نبرد دو گروه حق و باطل است. جنگشان را با شمشـیر شروع می کنند و ادامه میدهند. وقتی نگاه می کنید، می بینید که فراراوی که اینجا کارگردان است، می خواسـته چیزی به ما بگوید و پیامی را برساند. به همین دلیل، آن را در خطوط به ما نشان می دهد. این خطوط را با

ص: ۲۲۵

خطوطی مقـایسه کنیـد که بعـداً می آیـد. خطوط تیز است و درهم وارد شـده است و حرکت دوربین از بالاـ به پایین می آیـد. موسـیقی نیز حالت مرثیه دارد. خونی که در دستش هست، دوربین بالا می رود و آن را پرتاب می کند و خون بچه بود. بالا را خون می گیرد؛ یعنی یـک حرکت از پـایین به طرف بالاـ می رود و از بالاـ، خون تمـام آسـمان را می گیرد و به برکت تبـدیل میشود. برکت را من می گویم. اگر سـاده نگـاه کنیـد، نمی توانیـد بگوییـد برکت است. اگر نقش فراراوی را بیابیـد و در فیلم

بگذارید، می گویید برکت است. اگر ساده نگاه کنید می گویید خون سرخ بالا رفت و به رنگ سفید تبدیل شد و به صورت باران پایین آمد. شما معنای ضمنی آن را به این صورت به دست می آورید که بین این متن و فرااوی رابطه برقرار می کنید؛ یعنی فرااوی ایدئولوژی دارد و می خواهد چیزی را برای ما به صورت ضمنی بیان کند، نه به صورت صریح. پس نقشش پررنگ تر می شود.

باران می آید و دوباره همان مکانی را نشان می دهد که سوار (امام حسین علیه السلام) قرار گرفته است. خون افتاده هنوز رنگش سفید است؛ یعنی همان باران افتاد. چرخه رفت بالا. اول سفید بود و بعد سرخ. سرخ را به بالا پرتاب کرد و حالا پایین آمد. قاعدتاً رنگ آن، سرخ و آتش شد، یعنی این چرخه جنگ حق و باطل تا بی نهایت ادامه پیدا می کند. به صورت چرخه ای بالا می رود و پایین می آید و دوباره سرخ میشود شروع به جنگ کردن می کند. این دفعه رنگ خونی که می بینیم، شبیه آن رنگ است که درونش آتش هم وجود دارد. باز می خواهد به صورت نمادین به ما پیامی برساند که اگر آن را با کل بافت فیلم در نظر بگیریم، پیامش هم به دست می آید؛ چون اینجا نشانه مختار را به صورت کلامی داریم. مختار خودش را چنین نشان می دهد که من سراسر کینه هستم. به یارانش هم می گوید که اجازه ندهید این کینه شما از بین برود.

ص: ۲۲۶

در کشور ما دو اسم بیشتر از اسم های دیگر حرکت می کند. یکی، اسم های ملی و یکی اسم های مذهبی. اسم های حسن، حسین، علی، داریوش، کوروش. برای چه اسم من را علی می گذارند؟ برای اینکه پدر و مادر یا به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه، رابطه دال و مدلول علی را یک رابطه طبیعی حس می کند. من می گویم این علی است. انگار حضرت علی علیه السلام در این خانه قرار گرفته است. تا ابد هم این رابطه طبیعی در فرهنگ ما ادامه پیدا می کند. دو شهر از نظر رفتارشناسی بیشتر رفت و آمد دارد. یکی مشهد و دیگری شیراز؛ یعنی با بافت کشوری ارتباط مستقیم دارد.

چرا در «مختارنامه»، رنگ سرخ و آتش استفاده کرده است. وقتی اینها را در ارتباط با باقی فیلم قرار بدهید، سرخی رنگ را به دلیل خونی میدانید که از بالا آمد؛ یعنی اول باران بود و سفید که بعد به خون تبدیل شد. این حرکت همان حرکتی است که امام حسین علیه السلام انجام داد. مختار هم می خواهد همان کار را انجام دهد و سراسر آتش است؛ این حرکت قبلی تکرار نشده است. شما در چرخه مکانیکی قرار نگرفتید، بلکه در یک پویایی قرار گرفتید. این پویایی خودش را در کجا نشان می دهد؟ این خون با آن یکی فرق می کند؛ چون در این آتش هم هست. در قبلی آتش نبود. اینجا عمل فردی را نشان می دهد که روی بستری که از پیش تعیین شده است، حرکت میکند. به صورت ساختاری عمل می کند و یک امر فردی هم صورت می گیرد که این چرخش را از چرخش قبلی جدا می کند.

از اینجا به بعد، خطوط تغییر پیدا می کند. دور مختار نامه که کشیده حالت خلأ افتاده است. خود اینها معنی دارد. اسب ذوالجناح را که نگاه کنید، می بینید تیری که آقای فرشچیان کشیده یا آقای چلیپا، به صورت تصویر در آورده است. می بینید اسب از هر طرف تیر خورده است؛ یعنی مختار در

ص: ۲۲۷

جایی افتاده که دور تا دورش بسته شده و خلأ است و باید از این مرحله بگذرد تا غالب بشود.

از آن خطوط بسیار تیز که در هم وارد شده بود، به نستعلیق میرسد و شخصیت ها را با این خط معرفی می کند. این خطوط دوباره به حال خون تبدیل می شود، یعنی در اصل، ما در آستانه قرار گرفتیم و شخصیت ها را مثل فهرست یک کتاب نشان می دهد. پس از اینکه صدای جنگ شمشیرها را گذاشت، جنگ مقداری به موزیک تبدیل شد؛ یعنی حالت زیبایی هم به آن داد. اکنون این خطوط به صورت فشرده و متراکم قرار گرفته، باز می شود. پرسش این است آیا می خواهد چیزی بگوید؟ فرض من این بوده است که شاید بخواهد بگوید حق و باطل از هم جدا می شوند. ادامه، این فرض را تأیید نمی کند. آن وقت از خود می پرسم: پس چرا فراراوی آن را چنین گذاشت؟ چرا این بی نظمی ایجاد شده است؟ (شاید من پیدا نکردم) حق و باطلی از هم جدا شدند، یا بدون منطقی گذاشته است؟ چون این فیلم از اول با منطق خاصی شروع می شود. کدهایی به من می دهد که می گوید مرا چنین بخوان. اگر می خواهی مرا بفهمی، باید مرا چنین نگاه کنی. صدای موزیکی که اینجا هست، با قسمت های ۵ و ۶ تغییر می کند. خواننده ابتدای روایت یک کسی بوده. بعد در قسمت های بعدی کس دیگری می شود که حالت مرثیه را در آن تکرار کرده اند.

خط بسیار رسمی، (کتابی) هم وجود دارد؛ یعنی از سه تا خط استفاده شده است. اینجا خطوط نستعلیق آمد، در ابتدا هم خط مُعلی بود. در یک صحنه دیگر، ابتدا دو سطح را نشان می دهد. وقتی شما فیلم را نگاه می کنید، ابتدا به اینها توجه نمی کنید. فقط دارید کُنش کُنش گرها را می بینید. مختار از بالا می آید (در زندان هستند). شخصیت دیگر داستان، عمر هم در پایین قرار گرفته است.

ص: ۲۲۸

پس شما تقابل دو تایی ایجاد کنید. آنگاه سعی کنید بین این دو تا رابطه برقرار کنید. آیا رابطه تضادی است؟ رابطه تز یا آنتی تز است یا ادغام شدگی.

سرِ عمر پایین است و به زنجیر کشیده شده است. سر را می چرخاند و از پایین به بالا نگاه می کند. مختار در بالا بود؛ یعنی شما در جایگاهی قرار گرفتید که یک صحنه به شما نشان میدهد قهرمان داستان مختار از بالا به صورت چرخه ای پایین می آید. این کنش است. از روی داستان فقط همین امر را متوجه می شوید.

اگر فرا روی را به این فیلم، بچسبانیم چیز دیگری دستگیرمان می شود. نگاه از پایین به بالاست. هر مکانی گفتمان خاص خودش را دارد. جایگاه فرد به عنوان معلم در کلاس درس، جایگاه دانشجویان، دو گفتمان دارد. گفتمان معلم، گفتمان قدرتی است و گفتمان دانشجو، قدرتی نیست. این گفتمان قدرتی با گفتمان قدرتی سرباز و رئیسش فرق می کند. آن کسی که آنجا نشسته، با میل و رغبت آمده است و به حرف معلم گوش می دهد و گفتمان قدرتی معلم گفتمانی تلطیف شده است.

در این داستان، بالا، گفتمان قدرت است و پایین جایگاه کسی است که در اسارت است. دوربین از پایین به بالا میرود و وقتی دوربین را پشت سر مختار می برد، سرش را بزرگ نشان می دهد یا می برد تصویری از او می گیرد که تمام صورت مختار

باشـد که با این وسـیله قدرت را نشان دهد. از بالا که پایین می آید، گفتمان قدرت، تلطیف تر می شود. این دو روبه روی هم قرار می گیرند و در یک سـطح می ایسـتند و صحبت میکنند. از گفتار شخصیت های داستانی میتوان گفت تلطیف شده است. اینجا همه مربوط به نقش فراراوی است که با این حالات بازی می کند.

ص: ۲۲۹

وقتی در یک سـطح قرار می گیرنـد، می گویـد ما می توانیم مثل دو دوست با هم صـحبت کنیم؛ یعنی آنکه بالا بود، هرچه از فضای بالا دورتر می شود و به صورت چرخه ای پایین می آیـد و در مقابل او قرار می گیرد، از نوع قدرتش هم کمتر می شود تا جایی که می گوید مثل دو مرد و عین دو دوست با هم صحبت کنیم (دوربین هم روبه رو قرار گرفته است). پس می ایستند صحبت هایشان را انجام میدهـد. در اینجا عمر می ایستد و به مختار ناسـزا هم می گویـد؛ یعنی کتمان ها برابر شـده است. بعد دوباره بالا می رود که این چرخه چند بار صورت می گیرد.

نتیجه گیری

نتیجهگیری

از نظر مهندسـی فقـط روی فراراوی انـتزاعی تکیه کردیم. چرا نقش فراراوی مهم است؟ فراراوی از این سـطح دنیـا خـارج می شود و به سـطح دیگری وارد می شود که در آن سـطح، نشـانه هـایی که اسـتفاده می کنـد، نشـانه های مبتنی بر قرارداد نیست. نشانه هایی است که رابطه ها، رابطه طبیعی بین دال و مـدلولش هسـتند. قرآن وقتی می گوید کن فیکون، یعنی واژه برابر عمل است و عین خودش است. پس فراراوی از این سطح جدا می شود و به سطح دیگری وارد می شود. در آن سطح با نشانه هایی روبه روست که رابطه این نشانه ها رابطه کاملاً طبیعی است و سـعی می کنـد آن نشانه ها را به نوشـتاری تبـدیل کند. فراراوی بایـد بتوانـد از نشـانه هایی اسـتفاده کنـد که با پدیـده برابر باشـند. آن وقت، پیام رسانی نقش، بیشتر از دیگران خواهـد شـد و میتواند از اسـتعاره ها استفاده کند؛ استعاره هایی که به صورت مصنوعی درست نشده باشد و بتواند دنیا را آن گونه که هست، ببیند و به کلام و گفتمان بیاورد.

فرضـیه دوم این است که فراراوی بتواند سطوح گوناگون متن را از بین ببرد و نوعی سیاست بین این سطوح برقرار کند. امکان ندارد کسی که در

ص: ۲۳۰

فراراوی حقیقی هست، وارد فراراوی مجـازی بشود. در غرب هرگز چنین عملی صورت نمی گیرد؛ یعنی از این لایه به آن لایه وارد نمی شویـد. در فرهنگمان این کار را می توانیم انجام دهیم،ماننـد نقالی و تعزیه که به صورت طبیعی رخ می دهـد، مانند همان مادری که به عنوان مخاطب این داسـتان به آن نگاه می کند، یک آن، این سـطوح، را می شـکند و از این لایه وارد لایه های دیگر می شود. وی از لایه خواننده مخاطب مجازی خارج می شود و وارد مخاطب می شود؛ جایی که دنیای نشانه ها قرار گرفته است، اگر کارگردانی می خواهد بنویسد، باید بر این اساس بنویسد.

ساختار روایت در قصه های قرآن مجید

اشاره

ساختار روایت در قصه های قرآن مجید

(دکتر علی اصغر غلام رضایی

۱دکترای پژوهش هنر سینما و عضو هیئت علمی دانشکده صدا و سیما.

چکیده

چکیده

شیواترین و رساترین ابزار بیان و انتقال مفاهیم و انگاره های مورد نظر الهی، در کتاب آسمانی، بهویژه قرآن مجید، برای دست یابی به اهـدافی همچون راهنمایی و هـدایت بشـر، تبشـیر و انـذار وی (با توجه به شـناخت خداوند متعال از انسان و تمایلات و توانایی هایش)، روایت و تصویر وقایع مورد نظر، در قالب «قصه» است.

در این مقـاله تلاـش شـده است در حـد امکـان، عناصـر، ویژ گی ها و مؤلفه های اساسـی قصه های قرآنی، با توجه به مجموعه مفاهیم و اصول اساسـی موجود در قصه، داسـتان و درام (مانند شخصیت و شخصیت پردازی، گره افکنی و گره گشایی، تعلیق و ...) کشف و اسـتخراج شود. این امر بیانگر نقاط اشتراک بسـیار در شـیوه روایت، اسلوب و ساختار و بهره گیری از ظرایف و فنون هنری و ادبی است. بـا این حـال، گزاره هـا و یـافته هـای به دست آمـده، ضـمن برخورداری از ویژ گی های ممتاز، بیانگر وجود الگویی مجزا از داسـتان های بشـری و دربر گیرنده اسـلوب و ساختار بدیع و منحصـر به فرد قصه های قرآنی هسـتند که مختصـات، ساختار و فنون آنها، بهترین امکان را برای بیان و انتقال والاترین مضامین بشـری الهی، در قالب های مختلف هنری ادبی بهویژه در رسـانه تلویزیون و سـینما (بـا توجه به قـابلیت هـای فراوان تصویری و دراماتیـک موجود) در اختیـار ما قرار می دهد.

کلیدواژ گان

ساختار، روایت، قصه، قرآن.

مقدمه

مقدمه

کتاب های آسمانی و از آن جمله، قرآن کریم، همواره منبع الهام بسیاری از ادیان و هنرمندان، از داستان نویسان گرفته تا نمایش نامه نویسان یا فیلمنامه نویسان بوده اند. از طرف دیگر، وجود قابلیت های فراوان تصویری، دراماتیک و داستانی در قصه های قرآن مجید که با توجه به حجم قابل توجه آنها در این کتاب آسمانی، از مهم ترین روش های خداوند متعال برای انتقال معانی و اهداف آموزشی و تربیتی به اَبَرمخلوق خویش بوده است؛ محمل مناسب و مستعدی برای انواع اقتباس و الهام و بهره گیری از فنون و روش های ممتازی فراهم می آورد که در داستانپردازی های قرآنی به کار رفته است. ازاین رو، بررسی و شناخت اسلوب حاکم بر این قصه ها و شیوه روایت و عناصر داستانی و دراماتیک موجود در آنها بسیار اهمیت دارد و مفید به نظر می رسد. همچنین علاوه بر تعمیق مطالعات بشری در زمینه داستان نویسی، شناخت توانایی ارتباط بین مفاهیم موجود در قصه های قرآنی و شیوه روایت و بیان آن را نیز برای مؤلفان و نویسندگان علاقه مند ممکن می سازد.

ذکر این نکته لازم است که در مورد قصه های قرآنی، پژوهش ها و تألیفات قابل توجهی صورت پذیرفته، ولی مبنای بررسی در این قبیل آثار، توجه به وجوه ادبی، نحوی، زبان شناسی یا جلوه های تجسمی قصه های

ص: ۲۳۳

موجود بوده و کمتر به عناصر و ساختار داستانی آنها توجه شده است که موضوع اصلی این پژوهش است.

این پژوهش با توجه به تحلیل ساخت داستانی قصه های قرآنی و به کارگیری هنرمندانه ارزش های تصویری در آنها، می تواند راه های جدیدی فراروی هنرپژوهان، هنرمندان و نویسندگان قرار دهد.

۱. قصه و قصه گویی در قرآن کریم

۱. قصه و قصه گویی در قرآن کریم

«عمر قصه و قصه گویی به اندازه عمر پیدایش زبان و گویایی انسان است. شرح جنگ ها و تکاپوهای پدران، قصه های مادران، قصه گویی های دربار پادشاهان و نقالی افسانه گویان و حکایت پردازان و پرده خوانان نشان می دهد که زندگی انسان، هیچ گاه از «قصه» تهی نبوده است.» (پورخالقی، ۱۳۷۱: ۱۷) «آدمی از همان دوران کودکی، شیفته شنیدن قصه و خواندن داستان است. این شیفتگی به سبب علاقه ای است که انسان نسبت به سرنوشت قهرمانان و شخصیت های داستان ها دارد». (بستانی، ۱۳۷۶: ۱۰)

نظام الدین نیشابوری، تفسیرنگار قرن هشتم می نویسد:

گاه انسان معنایی را برای بیان در نظر می گیرد که میزان تأثیر و قلمرو و فهم آن را نمی داند، ولی وقتی آن را با مثالی همراه می سازد بهویژه در مقام موعظه و ارشاد که از سرگذشت پیشینیان کمک می گیرد درمی یابد که سخنش طبق خواستش، تأثیرگذار بوده است. دلیل آن، همان سرشت انسان است که از زیبایی ها یا کمالاتی که حس می کند، الگو می گیرد. اگر مطلبی به تنهایی یاد شود، عقل آن را درمی یابد، ولی نیروی وهم با آن می ستیزد و در برخورد نخست می کوشد آن را

نپذیرد، اما هنگامی که با شاهدی گویا از احوال گذشتگان همراه باشد و اسباب به وجود آورنده و نتایج به دست آمده آن یاد شود، نفس

ص: ۲۳۴

بهتر آن را می پـذیرد. ازاین رو، در نفس، اثرگذارتر و پذیرفتنی تر خواهد بود. بنابراین، ذکر داسـتان ها و مثال های فراوان در قرآن، ضـروری اسـت؛ زیرا قرآن نـازل شـده اسـت تـا همه چیز را روشن سـازد و مـایه هـدایت و رحمت برای جهانیـان باشـد. (معرفت، ۱۳۸۷: ۶۱۵)

«قصه همواره منعکس کننده دیدگاه انسان درباره جهان و عوامل ناشـناخته پیرامون او و وسـیله انتقال و آموزش آداب و سـنن، اعتقادات و تاریخ یک نسل به نسل های دیگر بوده است. ازاین رو، داسـتان در عرصه فرهنگ ها و تمدن های بشـری، جایگاه ویژه ای دارد و ابزار منـاسبی برای انتقـال آرمان ها، تجربه ها، انـدیشه ها و مفاهیم انسانی در طول اعصار است. ادیان آسـمانی بهویژه مکتب حیات بخش اسـلام نیز برای موضوع داسـتان اهمیت خاصـی قائل شـده انـد، چنانکه بخش عظیمی از آیات الهی قرآن کریم (حدود یک چهارم)، به روایت سـرگذشت ها و سـرنوشت های واقعی امت ها و اشخاص اختصاص دارد. بنابراین، تأثیر قصه های قرآن، حقیقی و آموزنده است، اما قصه های تخیلی و ذهنی که بر واقعیت های واقعی و خارجی اسـتوار نیستند، چنین تأثیر سازنـده و پاینـده ای ندارند. اثرگذاری قصه های قرآن صـرفاً به دلیل اتکای آنها بر واقعیت های خارجی و تاریخی نیست، بلکه علاـوه بر آن، زبـان مُعجز، اسلوب منحصر به فرد، ارائه تصویرهـای زنـده و پویـا، برخورداری از ساختـار هنری و اسـتفاده مناسب از عناصـر داسـتانی باعث شده است مخاطب با خواندن یا شـنیدن داستان های قرآن، گذشـته را حاضر ببیند یا خود را بر اعماق تاریخ ناظر بداند.» (پروینی، ۱۳۷۹: ۱۴)

اگر داسـتان، گزارشـی از واقعیت هـا باشـد، در تربیت اخلاـقی شـنوندگان تـأثیر بسـزایی دارد؛ زیرا با شـنیدن گزاره ها، حالتی کنجکاوانه به انسان دست می دهد تا به علل و اسباب وقوع حوادث تلخ و شیرین گذشتگان پیببرد و با

ص: ۲۳۵

تطبیق آن با روش و رفتار خود، پنـد گیرد و آموزش یابـد. پس اگر ارشاد و پنـدآموزی، همراه با شواهـد زنـده و واقعی باشد، اثری نافذتر خواهد گذاشت.

اگر نقـل حوادث و وقایع تاریخی، جنبه هنری به خود گیرد و به صورت داسـتان تاریخی درآیـد، تأثیر تربیتی مضاعفی خواهد داشـت. اینجـاست کـه بـه نقش والاـی قرآن کریم در نقـل و ارائه نمـونه هـایی واقعی از سـرگذشت و سـرنوشت اقـوام و افراد مختلف پی می بریم که چگونه حوادث و سـرگذشت های واقعی را در قالب «قَصص و قِصه» نقل کرده است و با اسلوب بدیع و بی بـدیل خود، خواننـده و شـنونده را وادار به پیگیری رونـد داسـتان می کنـد. قصه ها از دیدگاه قرآن، شـیوه ای مؤثر برای تربیـت انسـان هـا تلقی می شونـد. وحی برای تربیـت و هـدایت بشـر اهمیـت ویژه ای قائـل است. به همین دلیـل، از این شـیوه، حداکثر بهره را برده است.

«قرآن، گفتـار و بیـانش، بیشتر جنبه خطـابی دارد و روی سـخن آن، بـا عموم مردم است. در چنین حالتی، ذکر مثال و حکایت گذشـتگان، بهترین روش برای تفهیم است؛ زیرا هـدف قرآن، آگـاه سازی عموم جامعه است و در آگاه ساختن مردم، بایـد از زبـان و بیـانی روشن اسـتفاده کنـد. داسـتان هـا هم دارای چنین ویژگی هـایی هسـتند؛ یعنی زبانی روشن و بیانی رسا و شـیرین دارنـد. بنابراین، مقصود قرآن، در چنین قالبی حاصل می شود بر خلاف برهان های عقلی که همه، قادر به درک آنها نیسـتند». (ملبوبی، ۱۳۷۶: ۹۸۱۰۰)

امام فخر رازی در توضیح فایده های داستان پیامبران در قرآن می نگارد:

خداوند سبحان چون خواست در استوار کردن دلایل انکارناپذیر و حجت های قاطع و رد شبهات، کار را به نهایت برساند، آن را بـا یـاد کرد احوال امت هـای گذشـته و موضع گیری آنـان در برابر پیـامبران همراه سـاخت؛ زیرا اگر سـخن در تقریر مطلبی طولانی شود، ملال آور

ص: ۲۳۶

خواهد بود، اما اگر چند شـیوه بیان به کار گرفته شود، طراوت سـخن افزون می شود و شـنونده به نشاط خواهد آمد. (معرفت، ۱۳۸۷: ۱۶).

۲. مضامین اصلی قرآن کریم و سهم قصه ها در آن

۲. مضامین اصلی قرآن کریم و سهم قصه ها در آن

در یک تقسیم بندی کلی، شاید مضامین اصلی قرآن کریم را به چهار بخش بتوان تقسیم کرد:

الف) اصول عقیـده شامل اصول سه گانه توحید، رسالت، معاد و مسائل مربوط به آنها مانند نهی از شـرک و نفاق، توجه دادن به آیات الهی و شگفتی های آفاق و انفس؛

ب) احکام فقهی از قبیل عبادات، معاملات، حدود، دیات، قصاص، مسائل مربوط به خانواده، غنایم و انفال؛

ج) حکمت ها و توصیه های اخلاقی و اجتماعی اعم از وعظ و ارشاد؛

د) قصه های انبیا و غیر انبیا، وقایع تاریخی عصر رسالت پیامبر، شریعت های پیشین و کتاب های آسمانی.

درباره تعداد قصه های قرآن، بین مؤلفان و صاحبنظران اختلاف نظر وجود دارد. دلیل اصـلی این نبود اجماع و اختلاف نظر، به شمار آوردن یا نیاوردن برخی از موارد نقل شده است. این اختلاف نظر، بیشتر درباره «امثال قرآنی» و «بعضـی از حوادث عصر نزول قرآن» است که بعضی ، آن را داستان به حساب آورده اند و بعضی دیگر نیاوردهاند.

«در قرآن، داسـتان های مختلفی از سـرگذشت و سـرنوشت پیامبران و غیر پیامبران آمده که از آن میان، داسـتان های مربوط به

پیامبران، بیشترین آیات داستانی قرآن را به خود اختصاص داده است. در قرآن کریم، نام ۲۵ پیامبر آمده است که بی شک، تعداد پیامبران به مراتب بیشتر از این است. خود قرآن تصریح می کند که شامل داستان و سرگذشت «بعضی» از

ص: ۲۳۷

پیامبران است. مانند آیه ۷۸ سوره غافر که می فرماید: «وَ لَقَدْ أَرْسَلْنا رُسُلاً مِنْ قَبْلِكَ مِنْهُمْ مَنْ قَصَصْنا عَلَيْكَ وَ مِنْهُمْ مَنْ لَمْ نَقْصُصْ عَلَيْكَ.» در آیه ۱۶۴ سوره نسا نیز آمده است: «وَ رُسُلاً قَدْ قَصَصْناهُمْ عَلَيْكَ مِنْ قَبْلُ وَ رُسُلاً لَمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ.» از میان ۲۵ پیامبری که در قرآن نامی از آنان به میان آمده، از سه نفر، صرفاً نام برده شده (ذوالکِفْل، ادریس و الیسع) و هیچ سرگذشتی از آنان بیان نشده است». (پروینی، ۱۳۷۹: ۸۳ و ۸۴)

بخش قابل توجهی از داستان های قرآن، به غیر انبیا مربوط می شود و شاید یکی از جنبه های اعجاز داستانی قرآن در همین بخش از داستان های غیر انبیا نمود داشته باشد؛ زیرا چه بسا کسانی که قصد تسلیم شدن در برابر اعجاز داستان های پیامبران را ندارند، از روی عناد، به این شبهه توسل می جویند که سرگذشت پیامبران و مخالفانشان، حرف تازه ای نیست که قرآن آن را نقل کرده است، بلکه، سرگذشت و سرنوشت بسیاری از پیامبران در مجالس و محافل عرب جاهلی نقل می شد و بر سر زبان ها جاری بود، همچنان که این سرگذشت ها و داستان ها بین اهل کتاب نیز معروف بود. البته داستان های قرآن درباره غیر انبیا و غیر مرسلین، از این شبهه و اتهام مبرّاست. «داستان های ذوالقرنین، اصحاب کهف، عُزَیر، اصحاب القریه (روستای انطاکیه)، اصحاب الجنه، صاحب دو باغ، اصحاب السبت، دو برادر ثروتمند و فقیر و داستان ملایکه و جن ها، از جمله داستان های غیر انبیای قرآن هستند. بنابراین، با نگاهی به قرآن درمی یابیم که داستان در قرآن، به گونه های مختلف از جمله داستان های انبیا و غیر انبیا و داستان های غیبی درباره جن و ملك و عوالم دیگر، دیده می شود». (پروینی، ۱۳۷۹: ۸۵)

ص: ۲۳۸

۳. داستان، قصه و وجوه افتراق آنها

۳. داستان، قصه و وجوه افتراق آنها

«داستان (fiction) از کلمه لاتین fingere با معنای اصلی «ساختن از طریق شکل دادن» می آید و به معنای ابداع کردن، تجسم کردن، ساختن است (مقایسه کنید با fingere ایتالیایی، feindre فرانسوی، feign انگلیسی و fingieren آلمانی.) در [اینجا]، مقصود از داستان کلامی، روایت ادبی منثوری است که ساخته یا ابداع شده باشد. داستان، توصیف دقیق رخدادهایی نیست که در واقعیت (به لحاظ تاریخی) اتفاق افتاده است». (لوته، ۱۳۸۶: ۱۱)

مایکل جی تولان نیز داستان را به نقل از میکه بال، مجموعه ای از رخدادها می داند که از نظر منطقی و گاهشمارانه به هم ربط دارند و بازیگران آنها را پدید می آورند یا از سر می گذرانند. (نک: تولان، ۱۳۸۳: ۲۲)

معادل اصطلاح داستان، به معنای امروزی آن، در ادبیات معاصر عربی، «القصه الفنیه» یا «القصه های الفَنّی» و معادل اصطلاح

قصه سنتی در ادبیات معاصر عربی، همان «القصه» آمده است. (نک: پروینی، ۱۳۷۹: ۴۶)

اصطلاح هایی نظیر داستان، قصه، افسانه، حکایت، سَمَر، سرگذشت، ماجرا، مَثَل، مَتَل، اسطوره، حدیث، اِنگاره، خُرافه، حَسَب حال و ترجمه احوال، در بیشتر فرهنگ های فارسی، مترادف یکدیگر آورده شده و فرهنگ نویسان وجوه افتراق خاصی برای آنها قائل نشده اند. (نک: دهخدا، ۱۳۳۹: ج ۳۳؛ معین، ۱۳۷۱: ج ۲).

ازاین رو، جدا ساختن و مشخص کردن آنها به سادگی امکان پذیر نیست و در کتاب های لغت فارسی ، واژه «قصه»، مترادف با «داستان»، «رمان»، «سرگذشت»، «خبر»، «حدیث»، «قصه مکتوب»، «حکایت»، «افسانه» و «داستان های خیالی» تلقی می شود. تفاوت بین «داستان» و «قصه» هنوز روشن نیست، هرچند امروزه بین این قبیل اصطلاحات، تفاوت زیادی قائل شده اند و ادبیات جدید با ریشه ای

ص: ۲۳۹

نه چندان دور، برای هر اصطلاحی، به تناسب کاربرد آن، مرزبندی خاص ایجاد کرده است. برای نمونه، «داستان»، گسترده ترین مفهوم را یافته است و «قصه» تنها نوعی از «داستان» شمرده می شود.

«این طرز تلقی که داستان را به یک معنی، نوشته ای بدانیم که در آن، ماجراهای زندگی به صورت حوادث مسلسل گفته می شوند، شمولی وسیع به آن خواهد داد. به این معنی که داستان، هم شامل حکایت و افسانه و اسطوره (خواه منظوم و خواه منثور) خواهد بود و هم شامل قصه به معنای امروزی آن یعنی رمان». (ملبویی، ۱۳۷۶: ۱۲۰)

برخی صاحبنظران، وجوه تفاوت بین داستان و قصه را موارد زیر دانسته اند:

الف) قصه، تاریخچه ای بسیار کهن دارد و قدمت آن به حدود چهار هزار سال پیش از میلاد مسیح می رسد. داستان، به شکل نوین آن، محصول ادبیات جدید غرب است که پس از مشروطیت به ایران راه یافت و در ادبیات معاصر عربی، از زمان حمله ناپلئون بناپارت به مصر در ۱۷۹۸م. گسترش پیدا کرد.

ب) بیشتر قصه ها جنبه ای ماورای حسی و عقلی دارند و به کشف، شهود، الهام، خَرق عادات و امور کلی توجه می کنند، درحالی که بنیاد داستان های امروز بر تجربه و مشاهده گذاشته شده است و با امور عقلی و حسی سر و کار دارد.

ج) زمان در قصه مشخص نیست، درحالی که داستان امروزی به شدت به عنصر زمان محتاج است و هرچند در آن به سال مشخصی اشاره نشود، از قراین موجود، مقطع زمانی مورد نظر روشن می شود.

د) در قصه ها، مکان مشخص نیست، در حالی که عنصر مکان، یکی از ویژگی های لازم داستان است. ممکن است محله، شهر یا کشور به طور دقیق

ص: ۲۴۰

مشخص نشود، ولی به هر حال، عنصر جغرافیایی کلی و ترتیب پذیری در آن مشهود است. عناصر زمان و مکان، صحنه و محیط را تشکیل می دهند.

ه) داستان امروزی، بافت و طرح هنری محکم و انسجام فکری و عاطفی دارد، به این معنا که از نظر ابتدا، انتها و متن یا تنه (ساختار) و از نظر تحلیل دقیق حوادث و شخصیت ها، مزیت های زیادی بر قصه فراوانی دارد. (نک: عمر فروخ، ملبوبی، شیخ احمدرضا و ...؛ پروینی، ۱۳۷۹: ۴۷)

۴. مفهوم قصه در قرآن

۴. مفهوم قصه در قرآن

آنچه از متون و منابع قابل استناد برمی آید، نشان دهنده این است که قصه، واژه ای عربی است و از زبان های غیربومی، به این زبان راه نیافته است. بنابراین، ریشه آن را در عرب باید جستوجو کرد.

در معنی لغوی این واژه، تفاصیل زیادی آورده اند که حاصل جمع آنها چنین است: «حمصَّ یَقُصُّ قَصَاً» و قصه از باب «نَصَرَ یَنْصُرُ» معانی بسیاری دارد، از جمله «برگفت»، «سرگذشت گفت»، «برید»، «چید»، «اثر کسی یا چیزی را دنبال کرد». (همان: ۸۸)

قَصَّ شکل فعلی ماده «ق ص ص» است. فعل ماضی، از باب نَصَرَ فَعَلَ یفْعُلُ که معانی بسیاری برای آن شمرده اند، از جمله: «اثر چیزی را پیگیری کرد و از آن پیروی نمود» ، «بیان کرد»، «دنباله روی کرد»، «خواند»، «برگفت»، «سرگذشت گفت»، «از پی رفت»، «جستوجو کرد» و «برید و چید». همچنین گفته شده است: «قَصَّ اَثَرَهُ»؛ یعنی «اثر و نشانِ او را یکی پس از دیگری دنبال کرد.» در مجمع، قاموس و مصباح نیز آمده است: «قَصَّ الْخَبَرَ»؛ یعنی «سرگذشت را آن طور که بود، حکایت کرد». (ملبوبی، ۱۳۷۶: ۱۸)

ص: ۲۴۱

۵. انواع قصه های قرآن

اشاره

۵. انواع قصه های قرآن

برای روشن تر شدن اشکال مختلف داستانی قرآن و در نتیجه، تحلیل بهتر آنها، از معیارها و قوانین متعارف ادبیات داستانی امروز نیز باید استفاده کرد. (بستانی، ۱۳۷۸: ۱۱۴)

به طور کلی، قصه های قرآن را به چهار گروه می توان تقسیم کرد:

الف) رمان

الف) رمان

مشتمل بر قصه هایی همچون: قصه موسی، به دلیل کثرت روایت آن در قرآن و حجم و تکرار قصه از مناظر گوناگون، قصه نوح به دلیل حجم قصه و خلق تصاویر بدیع آن و قصه یوسف علیه السلام است.

ب) نمایش نامه

ب) نمایش نامه

برخی صاحبنظران، داستان مؤمن آل داوود و برخی دیگر از قصه های قرآن را واجد ویژگی های نمایش نامه می دانند.

ج) داستان کوتاه

ج) داستان کوتاه

با وجود اختلاف نظر در تطبیق قصه های قرآن با رمان و نمایش نامه، در باب اینکه بیشتر قصه های قرآن از نوع داستان کوتاه هستند، اختلاف نظر چندانی وجود ندارد، مانند داستان های لوط، صالح، هود، آل فرعون، آدم، قارون، صاحب دو باغ، ذوالقرنین، اصحاب کهف و ... .

د) داستانک

د) داستانک

ویژگی های داستان کوتاه کوتاه (داستانک) را تا حدودی با ماجرای حضرت ایوب علیه السلام و زکریا علیه السلام می توان تطبیق داد و تحلیل کرد. قرآن کریم، پیش از هر چیز، کتاب دعوت، سعادت و هدایت است. بنابراین، در نقل، بیان و ارائه داستان، به حجم معیّن و شکل خاصی از اشکال داستانی مقید نیست، بلکه به

ص: ۲۴۲

رعایت اهداف و اشکال مختلف تربیتی و هدایتی تقرب می جوید که داستان نیز در همین راستا آمده است. ازاین رو، ممکن است داستانی از داستان های قرآن، با قواعد و قوانین هنری داستان های بشری سازگار باشد و در هیچ یک از قالب های متعارف بشری، نتوان آن را به طور کامل بررسی کرد. به این ترتیب، تعیین نوع ادبی و شکل هنری داستان های قرآن بیشتر به دلیل تسهیل در تحلیل و بررسی است وگرنه باید به داستان قرآنی، با دیدگاه ویژه قرآنی نگاه کرد. (پروینی، ۱۳۷۹: ۱۱۶)

۶. ویژگی های قصه های قرآنی

۶. ویژگی های قصه های قرآنی

از یک منظر، قصه یا داستان هنری را به دو بخش قصه های ساخته بشر و قصه های الهی می توان تقسیم کرد. نوع قصه های هنری ساخته بشر در تخیل ریشه دارند، حال آنکه قصه های روایت شده از سوی خداوند، حقیقت محض و دارای اهداف متعالی هدایت و عبرت زایی هستند. قصه های نوع دوم، از طریق وحی در کتاب های مقدس روایت شده اند. از آن جمله، عهدین و قرآن کریم دارای قصه های متعددی هستند که شرح ماجراهای گوناگونی را در ابعاد و اشکال مختلف در خود جای داده اند.

عموم صاحبنظران معتقدند با وجود آنکه قصه های قرآنی با نقل وقایع تاریخی متفاوتند، از ویژگی های فنی قصه برخوردارند. تفاوت اساسی آنها با قصه های بشری، واقعی بودن قصه های قرآن و خیالی و تمثیلی بودن قصه های هنری است. البته قصه های قرآن نیز از عناصر تخیل و تمثیل بهره گرفته اند. از سوی دیگر، قصه های قرآن، حکایت زندگی قهرمانان قصه نیستند، بلکه حکایت زندگی اند که به مخاطبان خود، ایمان، اراده، تکلیف و اعتقاد می بخشند و آنان را به تماشای انسان های ملکوتی می نشانند. ازاین رو:

ص: ۲۴۳

۱. راوی قصه های قرآن، وحی است و اساس این روایت، شفاهی است. این نکته ظریف که بهویژه با توجه به نزول شفاهی آیات کاملاً قابل درک و دریافت است، قصه های قرآنی را از لزوم رعایت دقیق بسیاری از قواعد و نکات متون نوشتاری بینیاز می گرداند. «سبک قرآن، سبکی گفتاری است، نه نوشتاری. بنابراین، التزامی ندارد که همه بخش های یک داستان را با جزئیات آن و به صورت منظم و منسجم بیان کند؛ آن گونه که شأن یک نوشتار است. ازاین رو، در بازگو کردن داستان ها، ترتیب زمانی و بخش های یک حادثه را آن گونه که رخ داده است، مراعات نمی کند، بلکه از یک حادثه به حادثه ای دیگر منتقل می شود و سمند سخن را آن گونه می راند که مقام اقتضا می کند». (معرفت، ۱۳۸۷: ۱۸)

۲. «قصه قرآنی با «واقعیت تاریخی» سر و کار دارد، درحالی که داستان های بشری به «واقعیت ساختگی یا موهوم» می پردازند و این تفاوت، از نظر اهداف هنری، تفاوت بزرگی است. هرچند نوعی از داستان که «داستان تاریخی» [یا داستان مستند] خوانده می شود، وقتی به رخدادهایی می پردازد که در واقع نیز رخ داده اند، با «واقعیت تاریخی» سر و کار دارد، این نوع نیز با وقایع گوناگون ساختگی درآمیخته است که آن را از محدوده نقل بی کم و کاست واقعیت تاریخی خارج می کند». (بستانی، ۱۳۷۸: ۶۷)

۳. هدف از بیان این قصه ها، داستان سرایی نیست، بلکه همه آنها در جهت اهداف متعالی هدایت بشر نازل شده اند.

۴. اشخاص قصه های قرآن عموماً «تیپ» نیستند، بلکه مشخصات آنها فراتر از آدم های معمولی و امروزی است (به استثنای عده ای اندک). علاوه بر این، اشخاص در قصه های قرآن، به طور معمول، «خیر» و «شر» مطلق هستند. این در حالی است که در داستان های جدید، همه چیز «نسبی» فرض می شود.

ص: ۲۴۴

۵. در قصه های قرآن مجید نیز تخیل و ابعاد خیال انگیز وجود دارد. عنصر تخیل در قصه های قرآنی، برای برانگیختن عواطف مخاطب است، نه به معنای تخیل آفرینشگر قصه. «خیال انگیز بودن داستان های واقعی و تاریخی قرآن، در وهله نخست، مربوط به نحوه بیان، تصویر گری و شیوه ارائه آنهاست که همچون پرده سینما عین صحنه را نشان می دهد. دوم آنکه برخی از داستان ها، علاوه بر ارائه عینی حوادث، صحنه های واقعی عجیب و غریبی نیز دارند که مخاطب را به شدت تحت تأثیر قرار می دهد و تصورات و تخیلات او را به کار می اندازد. سوم آنکه بریدگی و فاصله در روند ارائه تصویر صحنه ها و پرده های داستانی، پرنده خیال مخاطب را به پرواز درمی آورد تا... با دقت در واژه ها و نحوه بیان آنها، رد پایی از گم شده خود را بیابد و با یقین قلبی پی ببرد که کلام، کلام آسمانی و هنر به کار رفته در آن الهی است و خالق هنرمند آن، احسن الخالقین است». (پروینی، ۱۳۷۹: ۱۰۹)

«میان عنصر تخیل در متون اسلامی و همین عنصر در متون بشری، تفاوتی بسیار بزرگ وجود دارد. تخیل نخست، بر یک «واقعیت محسوس» یا «روانی» یا «غیبی» استوار است و تخیل اخیر بر یک «واقعیت موهوم» که در عالم حقایق هیچ نحو از حقیقت و وجود را دارا نیست». (بستانی، ۱۳۷۸: ۳۰)

۶. تنوع زیادی در اسلوب عرضه قصه های قرآنی وجود دارد. «عرضه قصه در قرآن، با اسلوبی واحد صورت نمی گیرد. از لحاظ نقطه آغاز، تصاویر عرضه شده از یک رویداد، نقطه فرجام و زمینه سازی برای روایت قصه، قصه های قرآن از یکدیگر ممتازند». (سید قطب، ۱۳۵۹: ۱۶۲ ۱۶۸)

۷. تقسیم به نماهای مختلف: علاوه بر در اختیار قرار دادن گستره وسیعی از تصاویر زیبا، بدیع، اثرگذار و خیال انگیز، با نزدیکی ذاتی که چنین ویژگی

ص: ۲۴۵

شاخص و ممتازی، با شناخت ما از مفهوم مونتاژ دارد؛ بیشترین امکان الهام و برداشت های بصری، سینمایی و تلویزیونی را فراهم می آورد.

۸. ایجاز و گزینش صحنه های مؤثر: قرآن در نقل ماجراها و حوادث، تنها بخش های گزینش شده را آن هم به صورت خلاصه و پیراسته از جزئیات کم اهمیت بازگو می کند. گاه در چینش این بخش ها، پیوستگی داستان در نظر گرفته نمی شود و بر نقاط مهم و کلیدی تکیه می شود. «در بیشتر موارد نیز هنگام نقل داستان، حقایق و موضوع های اعتقادی، اخلاقی، سنت های حاکم بر جهان یا قوانین شرعی ذکر می شود: ... زیرا قرآن، کتاب هدایت است و هنر را در همان راستا به کار می گیرد». (معرفت، ۱۳۸۷: ۱۸)

۹. «همچنین در داستان های قرآن، زمان واقعی، شکسته و به جای آن، زمان ذهنی و روانی ایجاد می شود، به نحوی که برای مثال، حوادث متعدد عمر نه صد و پنجاه ساله حضرت نوح علیه السلام در قالب داستانی متوسط نقل می شود. قرآن کریم،

برش های زمانی را با اسلوب بیانی منحصر به فرد خود چنان به هم ربط می دهد که در نگاه اول به نظر می رسد این بخش ها و پاره های زمانی تسلسل دار هستند، درحالی که احتجاج های حضرت نوح علیه السلام و جواب های قوم او که در سوره های متعدد به صورت گفتوگو بیان شده، ظرف صدها سال انجام گرفته است». (پروینی، ۱۳۷۹: ۱۲۸)

۱۰. قصه گویی با اسلوب غیابی: در این شیوه، مخاطب همواره توجه می یابد، با رویدادهایی روبه روست که شخصیت هایشان نقش تاریخی خود را انجام داده و اکنون دارای حضوری پنهان و جاری در قصه اند تا صادقانه ترین و امانتدارانه ترین شیوه در بیان قصه ها به کار رود و راه را بر هر گونه خیال و وهم و نماد غیرحقیقی بربندد؛ زیرا شأن قرآن اقتضا می کند که در هیچ پاره ای از آن، عنصر خیال و افسانه، حتی سر سوزنی، راه نیابد.

ص: ۲۴۶

۱۱. روایت نقل: در این شیوه، اجزای اصلی حادثه به کار گرفته میشود، ولی همه آنها فرصت ظهور در صحنه را ندارند. جملات قرآن در مواردی تا حد یک کلمه کوتاه هستند. این نوع گفتوگو، حالتی معماگونه به ماجرا می دهد و با جان دادن به هیجان و کنش مطلب، کشش ایجاد می کند.

۱۲. شیوه های آغاز منحصر به فرد که با دقت نظر و ژرف نگری تمام و با تنوع فراوان به کار گرفته شده و مشتمل بر دسته بندی زیر است:

الف) برخی قصه های قرآن با مقدمه ای آغاز می شوند که بر اساس اهداف خاص ممکن است به گونه های متفاوت آمده باشد. برای مثال، مقدمه یک «استفهام تقریری» است که در خواننده کشش و انگیزه ایجاد می کند تا داستان را دنبال کند. داستان موسی علیه السلام در سوره طه (آیه ۹) با این مقدمه استفهامی آغاز می شود؛ استفهامی که «مقدمه یک خبر مهم است، همان گونه که در زبان روزانه نیز هنگام شروع یک خبر مهم می گوییم: آیا این خبر را شنیده ای که ...؟» (مکارم شیرازی، ۱۳۶۱: ۱۶۶)

ب) برخی داستان های قرآن با مدخل های کوتاه و مقدمه ای آغاز می شوند که در آنها، درونمایه داستان ها را پیشاپیش به میان میآورد یا از حالت و کیفیت آنها خبر میدهد یا کردار ویژه قهرمانی را برجسته میسازد و شخصیتش را در چند جمله و عبارت کوتاه به تصویر میکشد که از آن جمله به داستان مبارزات موسی علیه السلام با فرعون در سوره «قصص» می توان اشاره کرد.

ج) برخی مقدمه ها، فشرده ای از داستان را پیشاپیش می آورند و آن گاه به تفصیل آن می پردازند، مانند سوره «اعراف» که با این مقدمه (وَ لَقَدْ مَكَّنّاكُمْ فِي اَلْأَرْضِ وَ جَعَلْنا لَكُمْ...)، داستان آفرینش و تمکین بنی آدم در زمین را آغاز کرده و در پانزده آیه (آیات ۱۱ تا ۲۵) به تفصیل، به این تمکین پرداخته است. این «تفصیل اجمالی است که در آیه قبل ذکر شده است». (طباطبایی، ۱۳۶۷: ۲۲)

ص: ۲۴۷

«این گونه آغاز کردن داستان، از راه های خاص قرآن در بیان قصه هاست و این شکل با سیاق سوره و محوری که بر گرد آن می چرخـد، منـاسب تر است؛ چه از همان لحظه نخستین، عاقبت کار را نشان می دهـد تا هـدفی که از آوردن آن منظور بوده، دستگیر شود». (قطب، ۱۳۳۵: ۲۳۹)

د) گـاه نیز فشـرده ای از داسـتان پس از تفصـیل آن آورده می شود؛ یعنی بعـد از اینکه داسـتان به طور مفصـل باز گو شـد، بار دیگر خلاصه و چکیده ای از آن را بیان می کند. مانند داسـتان عیسـی علیه السـلام در سوره «آل عمران» که ضمن بیان مفصل ماجرا، در پایان داستان فشرده ای از آن را که در واقع، هدف و پیام داستان نیز هست، این گونه باز گو می کند: «مثل عیسی در نزد خدا چون مثل آدم است که او را از خاک بیافرید و به او گفت: موجود شو. پس موجود شد». (آل عمران: ۵۹)

«این آیه شـریفه، هدف اصلی از ذکر داستان عیسی علیه السلام را به طور خلاصه بیان می کند و در حقیقت، اجمالی است بعد از تفصیل و این کار از مزایای کلام شمرده می شود». (طباطبایی، ۱۳۶۷: ۳۳۲)

ه) گاه برخی داسـتان ها بدون مقدمه و زمینه سازی پیشـین آغاز می شوند و خواننده را یکباره و ناگهانی بر سـر قصه می برند، مانند داستان یونس علیه السلام در سوره صافات (آیات ۱۳۹ تا ۱۴۸) که به این ترتیب آغاز می شود: «و یونس از پیامبران بود. چون به آن کشتی پر از مردم گریخت ...».

ازاین رو، خوانـنـده ناگهان به این آغاز داسـتانی درباره یونس علیه السـلام قهرمان داسـتان برمی خورد و این در حالی است که وی از قبل هیچ گونه اطلاعی از یونس علیه السـلام ندارد. این روش و شـیوه داسـتان «در یک حالت ناگهانی خاص به نمایش درمی آیـد که تماشای آن، تماشاگران را هرگز از این تماشا بی نیاز نمی گردانـد؛ یعنی چشم تماشاگر همیشه تشـنه تماشا می ماند». (سید قطب، ۱۳۵۹: ۲۵۵)

ص: ۲۴۸

۱۳. تکرار در قصه هـای قرآن: ابوبکر باقلانی بر آن است که آوردن یـک قصه بـا الفـاظ گوناگون به گونه ای که معنا و پیام دگرگون نشود، کاری است بس دشوار که تجلی گر فصاحت و بلاغت قرآن است و از صورت های «تَحَدّی» آن به شـمار می رود؛ زیرا ناتوانی دیگران را از آوردن چنین تکرار اعجازگونهای نشان می دهد. زرکشی نیز در القصص القرآنی فی منطوقه و مفهومه معتقـد است که در این تکرار، فایـده هایی نهفته است، همچون: افزودن مطلبی به قصه، ابراز سـخن واحد به گونه های مختلف که بیـانگر فصـاحت است و تأکیـد بر نـاتوانی دیگران در آفرینش چنین آثـاری. تکمیـل تصویرها و افزودن به قـدرت تجسم و عینیت از طریـق آوردنِ عناصـر نو به تنـاسب فضـای بـازگویی هر قصه نیز از ادله دیگر مطرح شـده است. (به نقـل از: حسینی (ژرفا)، ۱۳۷۹: ۴۳)

همچنین «قرآن، حـادثه و سـرگذشتی را به صورت هـای مختلف و از زاویه هـای گونـاگون بیـان می کنـد و این صورت هـای تکراری، یکدیگر را کامل می کنند و در مجموع، تصویر کاملی از حادثه یا سـرگذشت به دست می دهند، همان گونه که در مورد قصه آدم علیه السـلام مشاهـده می شود، در چنـد جـا خلقت او مورد بحث قرار می گیرد که از مجموع آنهـا، قصه کامل

آدم علیه السلام به دست می آید». (ملبوبی، ۱۳۷۹: ۱۴۵) از سوی دیگر، «تکرار قصه در قرآن به گوناگونی هدف های هدایتی و تربیتی آن برمی گردد. یک قصه ممکن است دارای ابعاد متعدد باشد». (معرفت، ۱۳۸۷: ۳۲)

با این حال، برخی پژوهشگران نیز معتقدند تکرار در قصه های قرآن در حقیقت، تکرار به معنای مصطلح نیست، بلکه در واقع، تصریف در بیان است، نه تکرار در کلام.

۱۴. فاصله گذاری و نقاط خالی در قصه های قرآن: «یکی از اسلوب های جالب هنری داستان های قرآن این است که در خلال داستان و در میان دو

ص: ۲۴۹

پرده و صحنه، به خلأهایی برمی خوریم که به کار برانگیختن نیروی تخیل و تفکر خواننده می آیند. خواننده داستان با تأمل و تفکر، بین دو پرده یا دو صحنه که به ظاهر منقطع و منفصل هستند، پل می زند و ارتباط ایجاد می کند. از این روش، تقریباً در تمام داستان های قرآن استفاده شده است». (پروینی، ۱۳۷۹: ۱۴۱)

«قرآن در قصه گویی، پیرو ایجاز است و تنها به تصویر لحظاتی می پردازد که در پرورش قصه نقش کلیدی دارند. در قصه های قرآن، بسیاری از رخدادها و تصاویر و نتیجه گیری ها به مخاطبان سپرده می شود و تنها ستون های قصه بنا نهاده می شود. البته قرآن بر این تصاویر کلیدی تأکید می کند و گاه از دوباره گویی و چندباره گویی تصاویر، چنان که پیش از این نیز دیده ایم، ابایی ندارد». (حسینی، ۱۳۸۲: ۲۳۷)

«همچنین این اسرار هنری به ادراک خواننده یا شنونده مربوط می شوند؛ زیرا حذف برخی از جزئیات، این امکان را فراهم می کند که خواننده یا شنونده، خود، معنا و مفهومی را که در ورای این رویدادها نهفته است، کشف کنند. به علاوه، افزایش لذت و بهر ه هنری [از یک داستان یا نمایش نامه] تفاوت میان متن هنری و متن عادی همین است بستگی به این دارد که چه مقدار به خواننده یا شنونده یا بیننده، امکان می دهد که او خود [اسرار داستان را] کشف کند». (بستانی، ۱۳۷۶: ۲۰۷)

«در قرآن، از عناصر قصه به اندازه ای بهره گرفته می شود که هدف آن را تأمین کند. ازاین رو، گاهی حوادث قصه، اصلی می شوند و قهرمان، نقش کمتری پیدا می کند. گاه بین دو صحنه، قسمتی خالی گذارده می شود تا مخاطب با نیروی تفکر و تخیل خود آن خلأ را پر سازد. گاهی قصه، مقدمه دارد، گاه ندارد و ...»؛ (ملبوبی، ۱۳۷۶: ۱۲۴) روشی که امروزه در آخرین

ص: ۲۵۰

شیوه های نمایش نامه نویسی و ادبیات داستانی به کار گرفته می شود. (القرآن الکریم و الدراسات الادبیه: ۲۳۴، به نقل از: میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۳۶)

«داستان های قرآن به نماهای گوناگونی تقسیم می شوند که در میان آنها، شکاف های خالی و ناگفته ای وجود دارد تا خواننده فرصت تصویرگری و قرینه سازی داشته باشد و بتواند رویدادهای بعدی را در ذهن ترسیم کند». (حسینی (ژرفا)،

۱۳۷۹: ۴۲)

نمونه هایی از این سبک هنری را در قصه های قرآنی را در قصه یوسف مرور می کنیم. «اگر داستان حضرت یوسف علیه السلام را تقطیع کنیم، خواهیم دید که داستان تقریباً از سی پرده نمایشی و حلقه داستانی تشکیل شده است که بین این پرده ها و حلقه ها، جاهای خالی و بریدگی هایی (فجوات) محسوس است؛ این ذهن و هوش سَیال و جَوّال خواننده است که می تواند جاهای خالی را پر کند و بریدگی ها را به هم پیوند دهد. البته در پرده سابق و لاحق، سرنخ ها یا به اصطلاح قرینه های لفظیه، معنویه و حالیه وجود دارد که در این کار فکری به او کمک می کنند». (پروینی، ۱۳۷۹: ۱۴۲)

۱۵. پینوشت در قصه های قرآنی: از دیگر ویژگی های مهم قصه های قرآن این است که به طور معمول پس از هر رویداد، پی نوشتی مستقل می آورند و با آن سه نقش اصلی را ایفا می کنند: هم فاصله ای میان رویدادهای پیاپی می آفرینند، هم پیامی از آن قصه به مخاطب ارائه می کنند و هم خطوط اصلی آن را بیان می دارند. «پی نوشت ها، گاه به صورت زبان حال عرضه می شوند. عرضه این پی نوشت ها برای آن است که فاصله اصلی قصه ها؛ یعنی عبرت و اندرز نهفته در آنها، تکمیل شود؛ زیرا بسیاری از مخاطبان توفیق نمی یابند از رهگذر زبان هنری خود قصه این پیام ها را دریابند. با این توضیح روشن می شود که پی نوشت قصه های قرآن را نباید جزئی از آنها به شمار آورد و در ردیف رویدادهای آنها

ص: ۲۵۱

ارزیابی کرد. به عبارت دیگر، اینها بازگوینده واقعیت های تاریخی نیستند، بلکه پی نوشت ها و حاشیه هایی از سوی قرآنند». (حسینی (ژرفا)، ۱۳۷۹: ۴۰)

۱۶. اهداف الهی و غیر بشری از خلق و روایت قصههای قرآنی: در همان نگاه اول و با توجه به بروز و ظهور قصه های قرآنی، در ظرفی ویژه (قرآن کریم) که برای هدایت و راهنمایی بشر آمده است کاملاً بدیهی به نظر می رسد که هدف از خلق و روایت آنها به طور مطلق، داستان سرایی نبوده و دلیل چنین کاری، صرفاً بهره گیری از بهترین ظرفیتهای ممکن برای انتقال معنا به مخاطب بشری است که از دیرباز با قصه و قصه گویی عجین بوده است. «عنصر داستانی در راستای روشن تر کردن مضامین مورد نظر در سوره های قرآنی به خدمت گرفته شده است، نه آنکه تنها یک شکل هنری و ادبی فاقد هرگونه رسالت فکری باشد و به طور مستقل مطرح شود؛ گر چه در برخی از سوره ها از قبیل سوره یوسف و سوره نوح، داستان حالت استقلال به خود می گیرد. در همین موارد، این داستان های مستقل، در راستای رسالت فکری یاد شده، به کار گرفته می شوند و همان گونه که مشاهده می کنیم، سوره با یاد آوری مطلبی که جزو متن داستان نیست، آغاز می شود یا پایان می پذیرد». (بستانی، ۱۳۷۸: ۱۶۰)

در واقع، مقصود قرآن کریم از بیان حکایت ها و حادثه ها، بازنگری تاریخ انسان و واقعیت هایی است که بشر در طول زندگی تجربه کرده است؛ زیرا «اگر قصه از واقعیت های عینی جدا شود و تنها سرگرمی و گزارش حوادث تاریخی، بدون در نظر گرفتن جنبه های عبرت آموز باشد، بیشتر به افسانه ها و اساطیر می ماند تا برنامه های تربیتی و اخلاقی». (معرفت، ۱۳۸۷: ۲۰)

ملبوبی در کتاب تحلیلی نو از قصه های قرآن، اهداف زیر را برای قصه های قرآنی برشمرده است:

ص: ۲۵۲

الف) قصه های قرآنی از مهم ترین قالب های بیان کننده معارف الهی هستند؛

ب) اثبات وحی بودن قرآن؛

ج) اثبات وحدت اصول در ادیان آسمانی؛

د) عبرت و تفکر؛

ه) تجلی قدرت بی پایان الهی؛

و) مبارزه با اساطیر و تحریف های تاریخی؛

ز) هدایت و تربیت بشر.

دیگر پژوهندگان قصه های قرآنی نیز به مواردی شبیه آنچه در بالا ذکر شد، اشاره کرده اند. با این همه از مجموعه نگاه های مختلف، مهم ترین اهداف قصه های قرآنی را می توان چنین خلاصه کرد:

الف) حکمت آموزی؛

ب) کشف حقایق هستی؛

ج) بیان سنت ها، آزمایش های الهی و قوانین حاکم بر سرنوشت بشر و جامعه؛

د) بیان نعمت های خداوند بر بندگان برگزیده خود؛

ه) بیان رحمت خدا؛

و) اثبات پیامبری حضرت محمد صلی الله علیه و آله ؛

ز) وحیانی بودن قرآن کریم؛

ح) تثبیت قلب پیامبر اکرم صلی الله علیه و آله و تقویت روحیه مسلمانان.

۱۷. مانایی و دست نخوردگی: علامه طباطبایی با اشاره به آیه مبارکه «الْحَمْدُلِلّهِ الّذی أَنْزَلَ عَلی عَبْدِهِ الْکِتابَ وَ لَمْ یَجْعَلْ لَهُ عِوَجًا قَیِّمًا» معتقد است:

قرآن کریم در تمامی احوال و از همه جهات، مستقیم و بدون اعوجاج است، نه از یک جهت و دو جهت. در لفظش، فصیح و در معنایش، بلیغ و

در هدایتش، مصیب و حتی در حجت ها و براهینش، قاطع؛ در امر و نهی اش، خیرخواه و در قصه ها و اخبارش، صادق و بدون اغراق و در قضاوتش، فاصل میانه حق و باطل است. همچنین از دستبرد شیطان ها محفوظ و از اختلاف در مضامین دور است. نه در عصر نزولش، دستخوش باطل و قاطی با آن شده و نه بعد آن. (طباطبایی، ۱۳۶۷: ۳۹۷)

نتیجه گیری و پیشنهادها

نتیجه گیری و پیشنهادها

از مجموعه مطالب بیان شده، روشن میشود هدف اصلی خداوند قادر متعال که احسن الخالقین است ، از طرح و روایت قصه های قرآنی در کتاب آسمانی هدایتش (قرآن کریم)، صرف داستان پردازی نیست. خداوند نظر به کمال خویش و نیز اشراف و شناخت کاملی که از ظرفیت ها، علایق و سوایق اَبَرمخلوق خویش (انسان) دارد که دریافت کننده کلام وحیانی خداوند متعال یا به تعبیر دیگر، روایتنیوش مورد نظر این روایات الهی است، بهترین نمونه های ممکن و لازم را از نظر کمال اثر، در چارچوب نیاز و بستر اصلی جهان متن (قرآن کریم)، و از نظر ایجاد بهترین حالات ممکن، برای اثرگذاری حسی و دماغی بر مخلوق خویش (عبرت آموزی، آموزش، تبشیر و انذار وی و در راستای هدایت و میل به رستگاری اشرف بندگانش)، به مناسب ترین و اثر بخش ترین شکل ممکن (به صورت قصه)، برای ما انسان ها هدیه فرستاده است. به این ترتیب، درک و فهم هرچه بیشتر و بهتر مفاهیم، اسلوب و ویژگی های این قصه ها، علاوه بر گامی مؤثر در راه پیمودن مراحل کمال انسانی، امکان بسیار مناسب و مفیدی برای گسترش دانش و توانایی های علاقه مندان هنر و ادبیات ایجاد می کند تا هم با الهام از ایده ها، مضامین و موضوعهای دراماتیک یا احساس و تفکر برانگیز قصه های قرآنی و هم با تعمق هرچه بیشتر در رموز، اسلوب و ویژگی های این قصه ها، دامنه

توانایی های خود را برای خلق آثاری هر چه بیشتر و مؤثرتر فراهم آورند. وجود اسلوب، مختصات، ویژگی ها، لطایف و ظرایف بدیع و ممتاز بسیار در پرداخت و روایت این قصه ها که با مطالعه و تعمق هرچه بیشتر، هرچه بیشتر قابل کشف و هویدا می شوند (چنانکه به برخی از مهم ترین یافته های موجود در این زمینه اشاره شد)، اثبات دیگری بر این مدعاست.

ازاین رو، در نهایت پیشنهاد می شود چه در وجه فردی و در ارتباط با هنرمندان علاقه مند به رشد و کمال بیشتر در حرفه خود، بهویژه نویسندگان هنرهای نمایشی، دراماتیک و داستانی و چه در وجه تشکیلاتی، اداری و سازمانی، توجه هرچه بیشتر و بهتری، به مطالعه، پژوهش و بررسی و تعمیق در زمینه مطالعات قرآنی (به ویژه قصه های قرآنی) صورت گیرد و مسئولان، امکانات لازم را در اختیار پژوهشگران علاقه مند قرار دهند تا صرف نظر از دغدغه های معیشتی و نگرانی های مربوط به زمان

(از جنس کارمندی) که با روح پژوهش و تأمل و تعمق مغایر است، زمینه های کشف هرچه بیشتر و بهتر رمز و رموز و قواعد ناب حاکم بر قرآن کریم؛ این اَبَرمعجزه ماندگار و قصه های آن گسترده شود. در گام بعد باید امکان دسترسی عموم علاقه مندان به چنین منابع و تحقیقاتی، با معرفی بهنگام و شایسته پژوهش های صورت گرفته فراهم آید.

منابع

منابع

قرآن کریم، ترجمه: بهاءالدین خرمشاهی، تهران، انتشارات نیلوفر، انتشارات جامعی، ۱۳۷۴.

بستانی، محمود، اسلام و هنر، ترجمه: حسین صابری، مشهد، آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهش های اسلامی، ۱۳۷۸.

بستانی، محمود، پژوهشی در جلوههای هنری داستانهای قرآن (۲ جلد)، ترجمه: موسی دانش، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی، چاپ دوم، ۱۳۷۶.

پروینی، خلیل، تحلیل عناصر ادبی و هنری داستان های قرآن، تهران، فرهنگ گستر، ۱۳۷۹.

پورخالقی چترودی، مه دخت، فرهنگ قصه های پیامبران، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۷۱.

تولان، مایکل جی، درآمدی نقادانه زبا ن شناختی بر روایت، ترجمه: ابوالفضل حرمی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۸۳.

حسینی (ژرفا)، ابوالقاسم، مبانی هنری قصه های قرآن (جلد ۳)، قم، مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما، ۱۳۷۹.

حسینی، محمد، ریختشناسی قصههای قرآن: بازخوانش دوازده قصه قرآنی، تهران، ققنوس، ۱۳۸۲.

دهخدا، علی اکبر، لغت نامه، تهران، سیروس، ۱۳۳۹.

سید قطب، آفرینش هنری در قرآن، ترجمه: محمدمهدی فولادوند، تهران، بنیاد قرآن، چاپ دوم، ۱۳۶۰.

طباطبایی، سیدمحمدحسین، تفسیر المیزان، ترجمه: سیدمحمدباقر موسوی همدانی، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۳.

لوته، یاکوب، مقدمه ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه: امید نیک فرجام، تهران، مینوی خرد، ۱۳۸۶.

معرفت، محمد هادی، قصه در قرآن، ترجمه: حسن خرقانی، قم، مؤسسه فرهنگی تمهید، ۱۳۸۷.

معین، محمد، فرهنگ معین، تهران، امیرکبیر، چاپ هشتم، ۱۳۷۱.

مکارم شیرازی، ناصر، قصه های القرآن مقتبس من تفسیر الامثل، قم، انصاریان، ۱۳۸۱.

ملبوبی، محمدتقی، تحلیلی نو از قصه های قرآن، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۶.

میرصادقی، جمال، عناصر داستان، تهران، سخن، چاپ دوم، ۱۳۷۶.

ص: ۲۵۷

روایت دینی و سطوح متن

اشاره

روایت دینی و سطوح متن

(حجت الاسلام غلام رضا یوسف زاده(

۱پژوهشگر حوزه فیلم و سینما.

چکیده

چکیده

بحث درباره سینمای دینی، قصد دینی و مانند آن یکی از مسائل مطرح در سال های پس از انقلاب بوده است. نویسنده این مقاله برای بررسی این موضوع، ابتدا بحث را از روایت داستانی شروع کرده است تا هرگونه پاسخ گویی به پرسش های موجود در بحث، در تمام حوزه های مرتبط با داستان از جمله سینما، تئاتر و رمان کارآیی داشته باشد. سپس متن روایت را به شش سطح شامل سبک؛ طرح؛ داستان معانی که متن منتقل می کند؛ احساس که متن منتقل می کند؛ مبانی تقسیم کرده است. آن گاه ادعا شده که هویّت متن روایی به مبانی آن است. به همین دلیل، اثری دینی خواهد بود که در مبانی با مبانی فکری دین، سازگار باشد.

کلیدواژگان

روایت شناسی، روایت دینی، سینمای دینی، قصد دینی، سطوح متن.

ص: ۲۵۸

مقدمه

مقدمه

روایت داستانی در معنای ساده خود، نقل یک داستان است. نقل یک داستان به هر طریق و در هر رسانهای که اتفاق افتد، نوعی روایت است. به این دلیل، روایت، طیف وسیعی از حکایتها، مثلها، اسطورهها، داستانهای عامیانه، نمایش ها و فیلم های سینمایی را شامل میشود و در یک کلمه، روایت، داستان گویی است.

روایت، طریقی برای انتقال فرهنگ، عقاید و دیدگاههای انسانهاست. اساساً انسان برای انتقال فکر خود، دو راه پیش رو دارد. یکی اینکه نگاه خود را به هستی و انسان یا هر موضوع دیگر توصیف کند، مانند مقاله های علمی. دیگر اینکه برداشت خود را در قالب رخدادهایی متوالی روایت کند. پس هر روایت، ارائه دهنده تفکری است. راوی با روایتش با توجه به گزینشهایی که از رخدادها دارد، دیدگاه خود را در قالب جهان داستانی بیان میکند. لورل ریچاردسن میگوید:

روایت، هم شیوه استدلال و هم شیوه بازنمایی است. انسانها میتوانند جهان را در قالب روایت، درک و درباره جهان صحبت کنند. به عقیده جروم برونو، استدلال بر اساس روایت، یکی از دو شیوه بنیادین و عام شناخت بشری است. هر دو شیوه، روشهای علمی استنباط معنا هستند. (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۲۴)

ص: ۲۵۹

امروزه، فرهنگ و عقاید دورههای گذشته تاریخ را بیشتر از طریق اسطورههای آنها میشناسیم. برای شناخت و مقایسه فرهنگهای مختلف گذشته نیز میتوانیم به مقایسه روایتهای آنها بپردازیم. در هر دوره زمانی، بررسی اینکه چه داستان هایی، محور توجه مردم بوده است، وجهه غالب فرهنگ آن دوره را نشان میدهد. برای مثال، در دورههایی، داستان های حماسی و در زمان هایی، حکایت های تغزلی و در دورههای دیگری، قصه های عرفانی رواج داشته است. این تغییر، خود، گویای حال و هوای فرهنگی هر دوره است.

بیان تفکر از طریق روایت، در ادیان مختلف نیز جایگاه خاصی دارد. برای مثال، بخش قابل توجهی از قرآن مجید، به قصص پیامبران و بخش بزرگی از کتاب مقدس به تاریخ بنی اسراییل و پیامبران و پادشاهان آنان و نیز سرگذشت حضرت عیسی علیه السلام اختصاص یافته است.

در جوامع کنونی، با وجود پیشرفت وسایل ارتباط جمعی، نه تنها روایت و روایتگری جایگاه خود را از دست نداده، بلکه بشر امروز بیش از پیش، برای عرضه تفکر خود، به روایتگری روی آورده است. رسانههای ارتباط جمعی به ویژه شبکههای تلویزیونی نیز بخش مهمی از مخاطبان خود را از طریق نمایش فیلمهای سینمایی و سریالها جذب میکنند.

در این دوره تاریخی، فرهنگی میتواند ادعا کند زنده است که بتواند هنجارهای خود را به وسیله روایتهای گوناگون و از طریق رسانههای جمعی به مخاطبان بیشتری برساند. فرهنگی که این ابزار را در دست نداشته باشد، چون نمیتواند با نسلهای تازه ارتباط برقرار کند، هر روز منفعلتر خواهد شد. البته بخش مهمی از این قدرت انتقال، به تسلط علمی در مقوله روایت و روایتگری بستگی دارد. غرب به عنوان بلوک فرهنگی، پژوهش و

ص: ۲۶۰

نوآوری را از دیرباز در این علم آغاز کرده است و هم اکنون نیز به این کار ادامه میدهد. بخش بزرگی از مشکلات جامعه ما نیز در ناتوانی علمی در شناخت روایت، نهفته است. تا زمانی که از نظر علمی بر این مقوله تسلط نداشته باشیم و نتوانیم بگوییم روایت دینی چگونه روایتی است، بدیهی است در عمل نیز قدرت ساخت روایت هایی را نخواهیم یافت تا در قالب آن، فرهنگ خود را انتقال دهیم.

تلاش اساسی این پژوهش بر محور همین اندیشه میچرخد. به یقین، شناخت علمی این مقوله، سرآغازی برای ساخت و پرداخت روایتهای دینی است و بدون این پایگاه علمی، هیچ گونه تلاشی، سمت و سوی درستی پیدا نمیکند و مفید نخواهد بود.

۱. روایت شناسی

۱. روایت شناسی

گرچه قصه گویی به قدمت خود بشر است، ولی روایت شناسی، علم نسبتاً جوانی است که در بوطیقای ارسطو ریشه دارد. پس از ارسطو، پراپ ولادیمیر یکی از جدّی ترین و اثرگذارترین پژوهش ها را در این زمینه انجام داد. وی در کتاب ریخت شناسی قصه های پریان، صد داستان روسی را تحلیل کرد. واژه «روایت شناسی» را اول بار تزوتان تودروف در کتاب دستور زبان دکامرون منتشر شده در سال ۱۹۶۹ م. به کار برد. (اخوت، ۱۳۷۱: ۷)

پس از پراپ به طور عمده، ساختارگرایانی همچون تزوتان تودروف، کلود برمون و گریماس، با الهام از او، روایت شناسی را بسط دادند و پژوهش وی را تکمیل کردند.

۲. تعریف روایت

۲. تعریف روایت

پژوهش گران مختلف با توجه به زمینه های پژوهش خود، روایت را به گونه های متفاوتی تعریف کرده اند. شاید یکی از بهترین تعریف ها، تعریفی

ص: ۲۶۱

باشد که ریمون کنان به دست داده است. او روایت را به «روایتگری زنجیره ای از رخدادها» تعریف می کند. به باور او، «روایتگری اشاره دارد به فرآیند ارتباطی که در آن، فرستنده، روایت را در قالب پیام برای گیرنده ارسال می کند. رخداد چیزی است که اتفاق می افتد و می توان آن را در یک فعل یا کنش خلاصه کرد و «زنجیره رخدادها» گفته شد؛ چون روایت معمولاً بیش از یک رخداد است». (کنان، ۱۳۸۷: ۱۱)

بـا این تعریف، روایت، دامنه گسترده ای پیـدا می کنـد که رمـان، نمـایش، فیلم هـای داسـتانی، تاریـخ، قصـص قرآن، رؤیاها، گزارش های خبری و مانند آن را شامل می شود.

۳. الگوی ارتباط روایت

اشاره

۳. الگوی ارتباط روایت

روایت گری را فعل روایت معنا کردیم که الگوی ارتباطی آن را در شکل زیر می توان مشاهده کرد:

الف) مؤلف واقعی و خواننده واقعی

الف) مؤلف واقعی و خواننده واقعی

مؤلف واقعی، نویسـنده یا کارگردانی است که متن را تولیـد می کنـد، مثل کافکا و هیچکاک. خواننده واقعی کسـی است که متن را می خواند، می شنود یا تماشا می کند.

ص: ۲۶۲

ب) راوی و روایت نیوش

ب) راوی و روایت نیوش

راوی، قصه گویی است که درون متن حاضـر است و ما داسـتان را از زبان و دید او می شـنویم و روایت شـنو، کسـی است که راوی، او را مخـاطب قرار می دهـد. در متن هـای روایی همچون رمان، غالباً راوی حضور دارد، ولی در فیلم های سـینمایی، به ندرت از راوی استفاده می شود. به همین دلیل، سیمور چتمن می گوید: «در متن روایی، حضور راوی الزامی نیست و با حذف راوی، روایت نیوش هم حذف خواهد شد». (همان)

ج) مؤلف پنهان و خواننده پنهان

ج) مؤلف پنهان و خواننده پنهان

دانستیم که مؤلف واقعی همان کسـی است که در اجتماع زنـدگی می کند، ولی مؤلف پنهان، زمانی است که مؤلف در قالب و نقاب قصه گو شـروع به روایت می کند. در واقع، مؤلف پنهان، آن وجه آشکار و رسمی نویسنده واقعی است. «مؤلف پنهان برخلاف راوی حرفی نمی زند، بلکه در سـکوت، از طریق طرح کلی، ما را هدایت می کند.» (به نقل از: سیمور چتمن، ۱۳۸۴: ۱۲۰) در یک فیلم سینمایی، کسی که روایت و چیدمان صحنه ها و رخدادها را به عهده دارد و جهان اثر از چشم او عرضه می شود، مؤلف پنهـان است. بـا این حال، بایـد پرسـید: چرا بایـد مؤلف پنهان را از مؤلف واقعی جـدا کنیم؟ ریمون کنان، عقیـده

چتمن را این گونه نقل می کند:

نویسنده می تواند در نوشته اش، عقاید، نگرش ها و عواطفی سوای زندگی واقعی خود یا کاملاً در تضاد با آن بیان کند. حتی می توانـد در آثار مختلف خود، عقایـد، نگرش ها و عواطف گوناگون را از سـر بگذرانـد. بنابراین، در حالی که مؤلف واقعی در معرض دگرگونی های زندگی واقعی است، مؤلف پنهان اثر معین، هویت و موجودیتی ثابت دارد. (همان)

ص: ۲۶۳

پس مؤلف پنهـان، تصویری است که مؤلف واقعی در متن از خود بر جـای می گـذارد و نظـام ارزشـی و ایـدئولوژی متن به او منتسب می شود و لزوماً با شخصـیت حقیقی مؤلف واقعی، هماهنگ نیست. ازاین رو، قائل شـدن به مؤلف پنهان و جـدا کردن آن از مؤلف واقعی، به تفسـیر هر چه بهتر متن کمک می کنـد و توضـیح می دهـد که چگونه متن می توانـد هویت مسـتقل از مؤلف واقعی داشـته باشد و چگونه جهان بینی و ایدئولوژی در متن می تواند با جهان بینی و ایدئولوژی مؤلف واقعی، متفاوت باشـد. خواننـده پنهـان، خواننـده ای اسـت کـه مؤلـف برای خـود فرض گرفته است و متن را بنـا بر میزان دانش، گرایش هـا و احساسات او تنظیم می کند.

۴. سطوح متن روایت

اشاره

۴. سطوح متن روایت

متن روایت همـان اثری است که مخـاطب واقعی، آن را می خوانـد، می بینـد یـا می شـنود. همـان طـور که در توضـیح الگوی ارتباطی روایت (روایت گری)، سطوحی را ترسیم کردیم؛ برای متن روایی هم می توان سطوحی را بیان کرد. بیان این سطوح، برای بحث حاضر بسیار مهم است. به همین دلیل، با تفصیل بیشتری به این مطلب می پردازیم.

تفکیک سـطوح روایت، در تفکیک سه مفهوم «پراکسیس»(۱)، «لگوس»(۲) و «میتوس»(۳) به وسیله ارسطو در کتاب پوئیتیک ریشه دارد. برای بررسـی ادبیـات روایت، این تفکیـک، کـافی و گویـا نبود. شایـد به همین دلیـل، فرمالیست های روسـی برای مطالعه افسانه های مردمی، از دو مفهوم «طرح»(۴) و «داستان»(۵) استفاده کردند. سپس ساختارگرایان،

۱- Praxis.

۲- Logos.

۳- Mythos.

۴- Fibura.

۵- Syuzhet.

ص: ۲۶۴

در تـداوم تفکیـک فرمـالیست هـا، روایت را به دو مفهوم داسـتان و گفتمـان و هر یـک را به ساختـار سـطحی و عمقی تقسـیم کردند. منظور آنها از ساختار سـطحی داسـتان، حوادث، شخصیت ها و مکان اتفاق داستان و از سطح عمیق داستان، موجودیت جهـان در ذهن مؤلف به مشـابه یک پیش فرض فرهنگی است. (میرفخرایی، ۱۳۸۱) همچنین ساختار سـطحی گفتمان را ساختار انتقال روایی و سطح عمیق گفتمان را نمود آن و به تعبیری، عناصر سبکی دانستند. (چتمن مقاله ادبیات داستانی اینترنت).

بیان نظر هر یک از پژوهش گران در این زمینه و سـنجش آنها نسبت به هم سبب طولانی شدن بحث خواهد شد، ولی با توجه به تأمل در متن روایی و تتبع سخنان پژوهش گران این عرصه، سطوح زیر را برای متن روایی می توان ترسیم کرد.

ص: ۲۶۵

الف) سبک

الف) سبک

اولین سـطحی است که مخـاطب بـا آن درگیر می شود. سـبک، عناصـر بیـانی و محسوس یک متن روایی است. در یک فیلم، آنچه دیده و شنیده می شود و در یک رمان، واژه ها، عناصر سبکی را شکل می دهند. (نک: بوردول، ۱۳۷۷: ۷۸)

اصـطلاح «سـبک»، معنـایی یگـانه دارد و آن، «عناصـر بیـانی محسوس» است که گـاهی در مواردی، به مؤلفی خاص یا مکتبی خاص نسبت داده می شود. مانند سـبک هیچکاک یا سبک رئالیستی در مورد اول، به معنی عناصر بیانی محسوس مورد تأکید در آثار هیچکاک و در مورد دوم، به معنی عناصر بیانی محسوس مورد تأکید در آثار رئالیستی است.

ب) طرح و داستان

ب) طرح و داستان

اولین بار، شـکل گرایان روسـی بین دو اصـطلاح «داسـتان» و «طرح»، تفاوت قائل شدند. آنها داستان را شرح ساده رویدادهای اصلی آنچنان که رخ داده است و طرح را شیوه چگونگی ارائه داستان به وسیله راوی می دانستند.

ص: ۲۶۶

(تولان، ۱۳۸۳: ۲۲) برای مثـال، در یـک فیلم پلیسـی، ابتـدا ما همراه پلیس به جسـد مقتول برمی خوریم. سـپس در ادامه ماجرا کشف می کنیم که قتل چگونه رخ داده است. این، طرح اثر است. در داسـتان، ابتـدا قتل اتفاق می افتد و سـپس جسد پیدا می شود. (بوردول، ۱۳۷۷: ۷۳) به دیگر سـخن، در داسـتان، رویـدادها با چینش تاریخی آن مطرح است و طرح، چینشـی است که قصه گو برمی گزینند.

بوردول، در کتاب روایت در فیلم داستانی، رابطه این سه سطح را چنین ترسیم می کند. (بوردول، ۱۳۸۵: ۱۰۸)

ج) احساس ایجاد شده در مخاطب

ج) احساس ایجاد شده در مخاطب

مقصود، خصوصیتی در متن است که احساس خاصی را در مخاطب به وجود می آورد. با اینکه سطح احساسی یک متن، به دلیل جذب و تأثیر در مخاطب، بسیار مهم است، ولی به عنوان یک سطح از متن، کمتر سخنی از آن به میان آمده است. بوردول در کتاب هنر سینما زیر عنوان «فرم و احساس»، دو گونه از احساس های درون متن را یادآور می شود:

۱. احساس های بازآفرینی شده در اثر هنری؛

۲. واکنش های احساسی که به بیننده دست می دهد.

برای مثال، اگر بازیگری در فیلم تظاهر به درد کند، احساس درد بازآفرینی شده است، ولی ممکن است تماشاگر از همین صحنه به خنده

ص: ۲۶۷

بیفتد؛ یعنی احساس درد در فیلم بازآفرینی شده است، ولی تماشاگر دردی را احساس نمی کند. (بوردل، ۱۳۷۷: ۵۴).

بوردول، واکنش های احساسی تماشاگر را به واکنش هایی که تماشاگر بر اثر تصاویر خاص نشان می دهد، مانند تصویر های جنسی، نژادی و طبقاتی و واکنش هایی تقسیم می کند که ناشی از درگیری مخاطب با جنبه دینامیک فرم است. سپس نوع دوم را چنین توضیح می دهد:

قبل از همه، این جنبه دینامیک فرم است که احساس ما را درگیر می کند. مثلاً انتظارات احساسات را برمی انگیزاند. تأخیر در برآوردن انتظار (تعلیق) ممکن است موجب اضطراب یا هم دلی شود. انتظارات برآورده شده، احساس رضایت و تسکین به بار می آورد. انتظارات فریب خورده کنجکاوی درباره گذشته ممکن است ایجاد سردرگمی یا دل بستگی شدیدتر بکند. (همان: ۵۴)

البته علاوه بر آنچه بوردول گفته است، تجربه جانشینی را که مخاطب در مواجهه با متن از سر می گذراند، در همین سطح می توان دید. تماشاگر با همراه شدن با داستان، جهانی را که ترسیم شده است، تجربه می کند، ولی به دلیل فاصله ای که با جهان متن دارد، حتی در بازنمایی ترسناک ترین صحنه ها، از تجربه های نو همراه با ایمنی کامل، احساس لذت می کند.

ص: ۲۶۸

د) معانی منتقل شده به مخاطب

د) معانی منتقل شده به مخاطب

معانی، مفاهیمی است که مخاطب از متن دریافت می کند که ممکن است دارای سطوح متفاوتی باشد. یکی از این سطوح، پیام داستان است. پیام، مفهومی است که داستان برای انتقال آن شکل می گیرد که در ساختارهای تعلیمی، نسبت به ساختارهای تقلیدی بر آن تأکید بیشتری می شود.

ه) مبانی

ه) مبانی

پیش فرض های مؤلف برای بنا نهادن جهان داستانی است. مؤلف برای ساخت یک داستان باید پیشاپیش، به پرسش های کلی در باب هستی و ایدئولوژی و مانند آن پاسخ دهد. این پاسخ ها، پیش فرض های او در ساخت جهان تخیلی داستان و مبانی اوست. این مبانی به دو دسته مبانی کلان و مبانی خرد تقسیم می شوند. مبانی کلان شامل معرفت شناسی، هستی شناسی و ایدئولوژی است و مبانی خرد، دیگر پیش فرض های مؤلف در مواردی همچون حکومت، اقتصاد، جنسیت و مانند آن است.

ص: ۲۶۹

قابل توجه آنکه، کمتر به طور صریح، مبانی را به عنوان سطحی از متن روایی بیان کرده اند. البته از لابه لای گفته ها و تحلیل ها می توان این سطح را از متن روایی استنباط کرد. بوردول زیر عنوان ایدئولوژی(۱) و فرم می گوید:

ما عادت کرده ایم که دنبال انواع مختلف معنا در فرآیندهای فرمال بگردیم، ولی آیا خود آن فرمی که یک فیلم به کار می گیرد، آکنده از دلالت های ایدئولوژیک نیست؟ آیا الگوبندی روایت، خود، معنایی ایدئولوژیک ندارد؟ مثلاً- مفهوم هالیوودی علیت، خود، دربردارنده اندیشه عمل فردی به عنوان تنها نوع کارآمد عمل نیست؟ چنین پرسش هایی در سال های اخیر، نخستین جایگاه را در مطالعه فیلم به خود اختصاص داده اند. محققان زیادی شروع به بررسی این کرده اند که چگونه شیوه های ساختار دادن به روایت ها در یک جامعه را می توان به مثابه حاملین معانی ایدئولوژیک به حساب آورد. (همان:۱۱۰)

وی در فصل پایانی کتاب هنر سینما که به تحلیل نمونه های فیلم اختصاص دارد، تصریح می کند:

همه فیلم هایی که پیش از این تحلیل کردیم، می توانند به لحاظ موضع گیری ایدئولوژی شان نیز مورد بررسی قرار گیرند. هر فیلمی، عناصر سبکی و فرمی خود را به طریقی ترکیب می کند که یک موضع گیری ایدئولوژیکی خلق کند، صرف نظر از اینکه این ایدئولوژی، آشکارا یا پنهان بیان شود. (همان: ۴۴۹)

۵. رابطه سطوح روایت

اشاره

۵. رابطه سطوح روایت

رابطه این سطوح با هم از بالا به پایین است.

۱- در اینجا بوردول، ایدئولوژی را به معنایی وسیع تر از آن چیزی به کار می برد که به عنوان ایدئولوژی (بایدها و نبایدها) در مبانی مطرح می کنیم.

اولین برخورد مخاطب با سبک است. سپس از سبک، طرح و از طرح، داستان را استنباط می کند. چه بسا مخاطبی که سبک را درک کند، ولی نتواند طرح را استنباط کند، مانند کودکی که فیلم داستانی را تماشا کند، ولی متوجه رخدادها نشود. تماشاگر گاهی متوجه رخدادها می شود، ولی داستان را استنباط نمی کند؛ مانند مخاطبی که حتی در پایان فیلم معمایی نمی تواند رخدادهای فیلم را به هم ربط دهد و سیری خطی برای رخدادها در ذهن خود ترسیم کند. رابطه این سه سطح با هم به جهت شمول از بالا به پایین است.

به عبارت دیگر، هر چه در سبک باشد، در طرح و داستان هم خواهد بود. هر چه در طرح باشد، در داستان هم هست، ولی عکس آن صادق نیست. ممکن است چیزهایی در داستان باشد که در طرح و سبک نباشد و مواردی در طرح باشد که در سبک نتوان مشاهده کرد. برای مثال، صحنه ای از یک فیلم را در نظر بگیرید که نشان می دهد اسلحه ای شلیک می شود. سپس قطع می شود و دوربین بر مردی متمرکز می شود که روی زمین افتاده و خون از سرش جاری است. آنچه در سبک اثر نشان داده می شود، شلیک و خون ریزی سر مرد است، ولی آنچه در مقام طرح استنباط می شود، کشته شدن

مرد بر اثر شلیک گلوله از اسلحه است.(۱) نیز فرض کنید فیلمی از لحظه ای شروع می شود که مردی پس از گذراندن دوران زندان آزاد می شود و مرد بلافاصله در پی انتقام جویی می افتد و تمام فیلم به شرح چگونگی انتقام گیری او اختصاص می یابد. در این صورت، طرح فیلم از زمان آزادی مرد از زندان آغاز می شود و داستان از سال ها پیش که به مرد ستم شده و به زندان افتاده، آغاز شده است. ماجرای ظلم بر مرد در داستان هست، ولی در طرح نیست.

مخاطب هم زمان با درک سه سطحِ سبک، طرح و داستان، احساس هایی را در خود می یابد و معانی داستان را کشف می کند. البته هر چه اثر هنری به پایان خود نزدیک تر می شود، ممکن است قضاوت مخاطب در مورد معانی فیلم دقیق تر باشد. آخرین سطح یعنی مبانی که سطح زیرین و ژرف ساخت اثر روایی است، حاصل تحلیل تمام نشانه هایی است که در روساخت وجود دارد. به این جهت، در یک فیلم، تمام عناصر، همچون رنگ، نور، تدوین، لباس بازیگران، دیالوگ و نیز سادگی و پیچیدگی طرح و همچنین تقابل های شخصیت ها، نوع شخصیت پردازی ها، رخدادها و معنایی که اثر افاده می کند و عناصری که در متن، احساس خاصی را در تماشاگر ایجاد می کند، می توانند نشانه هایی باشند که از آن طریق، مبانی فکری مؤلف پنهان و ژرف ساخت اثر استنباط شود.

چند نکته

چند نکته

۱. اصطلاح «روساخت» و «ژرف ساخت»، اصطلاح های زبان شناسی است که بعدها در روایت شناسی به کار رفت. ریمون کنان می نویسد:

مفاهیم روساخت و ژرف ساخت را از دستور زبان گشتاری زایشی به عاریه گرفته ام. در این دستور زبان، با کمک مجموعه ای محدود از

۱- البته بوردول سبک فیلم را شامل افزودنی هایی همچون تیتراژ، موسیقی و افکت هم می داند که در آن صورت، سبک شامل چیزهایی خواهد شد که در طرح و داستان وجود ندارند.

ص: ۲۷۲

قواعد ژرف ساخت و مجموعه ای از قواعد گشتار که ژرف ساخت را به روساخت تبدیل می کنند، می توان بی شمار، جمله ساخت. نظریه پردازان روایت که علاقه دارند بدانند چگونه می توان از مجموعه ای محدود از ساختارهای بنیادین، مجموعه ای نامحدود داستان های مختلف تولید کرد، بسان زبان شناسان، دست به دامن ژرف ساخت و روساخت می شوند. درحالی که روساخت داستان، هم نشین است، یعنی اصول و زمانی بر آن حاکم است، ژرف ساخت بر روابط منطقی ثابت میان عناصر جانشین استوار است. (کنان، ۱۳۸۷: ۲۰)

در اینجا، روساخت و ژرف ساخت را به معنای چیزی غیر از آنچه ریمون کنان به کار برده است، به کار برده ایم. در اینجا ژرف ساخت به لایه زیرین متن که هویت متن هم بدان وابسته است، اطلاق شده است؛ لایه ای که تصویری از مؤلف پنهان متن به دست می دهد. توضیح اینکه یک مؤلف واقعی با اینکه در طول زمان کاری خود، روایت های گوناگونی با موضوع های متفاوتی تولید می کند، ولی معمولاً ـ ژرف ساخت تمام آنها یکسان است یا کمترین تغییر را دارد و تصویری واحد در طول تمام کارهایش از خود بر جای می گذارد، به گونه ای که این تصویر برای اهل فن به سادگی قابل شناسایی است.

گاهی ژرف ساخت در طول کارها به کلی دگرگون می شود. در این صورت، مجموعه کارها را می توان به دوره های متفاوت تقسیم کرد. برای مثال، محسن مخملباف در ایران از این قبیل افراد است که می توان مجموعه کارهای او را به سه دوره تقسیم کرد. در واقع، مخملباف به عنوان مؤلف تلویحی، سه تصویر متفاوت از خود به جای گذاشته است: مخملباف انقلابی مسلمان؛ مخملباف غیرانقلابی و مخملباف نیهیلیست. او به عنوان مؤلف واقعی، یکی است، ولی به دلیل ژرف ساخت فکری خود و آثارش، به عنوان مؤلف تلویحی، سه تاست.

ص: ۲۷۳

۲. اساسی ترین مدعای این نوشتار آ ن است که هویت فکری یک متن روایی به مبانی فکری (ژرف ساخت) آن وابسته است؛ چون مبانی، حاصل و چکیده تمام سطوح بالاست. به تعبیر دیگر، ژرف ساخت، حاصل روساخت است. پس اگر مبانی یک

اثر منطبق بر مکتب فکری خاص باشد، تمام آن اثر بر همان مکتب فکری منطبق خواهد بود.

۳. چون مبانی، پیش فرض های مؤلف پنهان است و به او منتسب است، برای کشف مبانی اثر به اظهارات مؤلف واقعی نمی توان استناد کرد یا چیزی خارج از متن را شاهد آورد.

۴. آثاری را که در مبانی کلان با هم اشتراک دارند، در یک مکتب فکری خاص می توان دسته بندی کرد، مانند: آثار اسلامی، مسیحی، بودایی، سکولار و نظیر آن.

گاهی عمده شدن یک مبنای فکری خرد سبب ایجاد گرایش و انشعابی در یک مکتب فکری بزرگ تر می شود. برای مثال، فمنیسم با مبنا قرار دادن و برجسته کردن جنسیت و طرفداری از حقوق زن، گرایشی در مکتب فکری بزرگ تر به وجود آورده است. شاید مکتب های هنری مختلف را که درون جریان فکری پس از رنسانس در غرب به وجود آمده اند، از این نوع بتوان شمارد.

۵. در بحث روایت گری، از مدل ارتباطی روایت سخن گفتیم؛ چون روایت یک ارتباط است. در این ارتباط، فرستنده، متن روایی را به عنوان پیام برای گیرنده مخاطب می فرستد. پس در یک ارتباط، در صورتی که پیام ارسال شده، متنی روایتی باشد، روایت شکل گرفته است.

بر همین اساس، بحث سطوح متن روایی و اینکه هویت آن به مبانی (ژرف ساخت) آن وابسته است، در پیام غیرروایی هم صادق است. «دیوید برلو می گوید: حداقل سه عامل یا سه سازه، در پیام وجود دارد: رمزها یا

ص: ۲۷۴

کدهای پیام؛ محتوای پیام و نحوه ارائه پیام. البته تفکیک پیام به سه عنصر رمز، محتوا و نحوه ارائه پیام، به صورت مستقیم یا غیرمستقیم در آثار دیگر دانشمندان ارتباطات نیز آمده است».(محسنیان راد، ۱۳۶۹: ۱۹۰)

سه عامل رمز، محتوا و نحوه ارائه پیام را در کلام دیوید برلو می توان به ترتیب بر سه سطح سبک، معنا و طرح در سطوحی که شمرده شد، منطبق کرد. چه این انطباق درست باشد یا نباشد، مسلّم است که برای پیام غیر روایتی می توان سطوحی در نظر گرفت که با سطوح متن روایی، تفاوت هایی خواهد داشت. برای مثال، تفاوت میان طرح و داستان، مخصوص پیام روایی است. شاید در بعضی از پیام ها، تشخیص حضور مبانی دشوار باشد، ولی در صورتی که بتوان مبانی را تشخیص داد، هویت پیام به آن وابسته خواهد شد. تأمل در این نکته می تواند در بحث هویت رسانه (به ویژه بحث رسانه دینی) راه گشا باشد.

۶. ژرف ساخت متن روایی دینی (مبانی کلان)

اشاره

۶. ژرف ساخت متن روایی دینی (مبانی کلان)

گفته شد که ژرف ساخت متن روایی، شامل یک سطح یعنی مبانی است. این مبانی را نیز به مبانی کلان و مبانی خرد تقسیم کردیم و بیان شد که هویت متن به همین مبانی است. اکنون زمان آن رسیده است که مبانی کلان روایت دینی را با تفصیل بیشتری بررسی کنیم.

مبانی کلان شامل

معرفت شناسی، هستی شناسی و ایدئولوژی است. هستی شناسی نیز به سه قسمت: خداشناسی، جهان شناسی و انسان شناسی تقسیم می شود.

ص: ۲۷۵

اکنون نگاه اسلام را در این بخش ها دنبال می کنیم. البته برای روشن شدن بیشتر مباحث، به نگاه مادی در تقابل با نگاه اسلام اشاره هایی خواهیم داشت.

الف) معرفت شناسی

الف) معرفت شناسی

اساسی ترین پرسشی که از دیرباز، ذهن بشر را به خود مشغول کرده، پرسش از هستی، خالق و جهان خلقت است، ولی پیش از آن، سؤال های ریشه ای هم مطرح بوده است؛ مانند اینکه: آیا واقعیتی ورای ذهن انسان وجود دارد؟ آیا شناخت آن واقعیت ممکن است؟ جهان را با چه ابزارهایی می توان شناخت؟

این قبیل پرسش ها، محور معرفت شناسی است. فلاسفه اسلامی نه تنها واقعیت بیرون از ذهن را می پذیرند، بلکه انسان را قادر به شناخت این واقعیت می شمارند و شناخت را از راه حس و تجربه، عقل و وحی، ممکن می دانند. در مقابل، گرایش غالب فیلسوفان پس از رنسانس در غرب، شک گرایی بوده است. این فیلسوفان در قدرت ذهن انسانی در شناخت درست از واقعیت خارج از ذهن تردید دارند و غالباً راه های شناخت را به شناخت حسی و تجربی فرو کاسته اند.

باید توجه داشت هر یک از راه های شناخت، دری است که به سوی معرفت بسیاری از علوم باز می شود. روی گردانی بشر مادی از وحی، سبب محروم شدن وی از معارفی است که جز به وسیله وحی، راهی به سوی آنها نیست. همین امر سبب ایجاد اختلاف ژرف در هستی شناسی، انسان شناسی و ایدئولوژی بین دین وحیانی و فلسفه مادی شده است.

ب) هستی شناسی

اشاره

ب) هستی شناسی

زیر فصل ها

یک خداشناسی

دو جهان شناسی

سه انسان شناسی اسلامی

یک خداشناسی

یک خداشناسی

از خداونـد متعـال به واجب الوجـود بالـذات تعـبیر می شـود؛ یعنی موجـودی که وجود برایش ضـروری است و به غیر، وابسـته نیست. وجود، عین ذات

ص: ۲۷۶

حضـرت حق است و موجـودات دیگر به وجودش، موجودنـد. این وابسـتگی، نه تنهـا در خلقت، بلکه در دوام وجود آنهـا هم هست که اگر خداونـد متعال، لحظه ای فیض خود را قطع کنـد، معدوم خواهند شد. پس دیگر موجودات، هم در خلقت و هم در لحظه لحظه وجود، به وجود و فیض خداونـد متعـال موجودنـد. این تصویر از خداونـد در مقابـل تصویری قرار می گیرد که خداونـد متعـال را همچون سـاعت سـازی می دانـد که سـاعتی را ساخته، کوک کرده و خود به کناری رفته است. این نگاه در تقابل با نگاه مادی قرار می گیرد که اساساً خدا را از کل هستی حذف کرده است.

دو جهان شناسی

دو جهان شناسی

اندیشمندان اسلامی، عوالم ماسوی الله را سه عالم شمرده اند:

۱. عالم تجرد تام که عالم عقل، روح و جبروت نامیده می شود و این عالم، از احکام ماده مبراست.

۲. عالم مثال که به آن، عالم خیال و برزخ و ملکوت گویند. از ماده مبراست، ولی از احکام ماده، پیراسته نیست.

۳. عالم طبیعت که به آن عالم ناسوت گویند. (کاشفی، ۱۳۸۲: ص ۱۰۳، به نقل از: علامه طباطبایی)

عالم ملایک: جبروت

مثال= برزخ= ملکوت

طبیعت: ناسوت

ص: ۲۷۷

در نگـاه مادی، همه عالم در عالم طبیعت و ناسوت خلاصه می شود. در نظر مادی گرایان، وجود مساوی با طبیعت است و اگر نشانه ای از موجودی غیرمادی بیابند، تلاش خواهند کرد توجیهی مادی برای آن پیدا شود تا آن را باور کنند.

سه انسان شناسی اسلامی

اشاره

سه انسان شناسی اسلامی

یکی از مهم ترین بحث های که در بحث مبانی باید با تفصیل بیشتری به آن پرداخت، شناخت انسان از نگاه اسلام است؛ چون شخصیت داستانی مصداق انسان است. تا تصویر روشنی از انسان به دست نیاید، مؤلف، تکلیف خود را در چگونگی پردازش شخصیت ها نخواهد دانست.

اول تعریف انسان

اول تعریف انسان

شناخت هر پدیده و راه یابی به کنه وجود آن، آسان نیست، ولی در مورد انسان، این آگاهی به مراتب، دشوارتر است و بخشی از غفلت انسان از حقیقت خود و فرو رفتن در هاله ای از ظلمت، تباهی، نادانی و گمراهی از همین نکته سرچشمه می گیرد. (جوادی آملی، ۱۳۸۹: ۹)

مشهورترین تعریف از انسان، تعریفی است که انسان را «حیوان ناطق» می داند؛ یعنی حیوانی که به سبب نطق و قوه عقل از دیگر حیوانات متمایز می شود. در میان اندیشمندان اسلامی، آیت الله جوادی آملی، با الهام از قرآن کریم، تعریفی نو به دست داده است که به آن می پردازیم. ایشان قبل از تعریف خود، چند نکته را متذکر می شود:

۱. قرآن کریم، انسان را مانند هر موجود دیگری، فقیر محض معرفی می کند: «یَا أَیُّهَا النَّاسُ أَنتُمُ الْفُقَرَاء إِلَی اللَّهِ وَاللَّهُ هُوَ الْغَنِیُّ الْحَمِیدُ؛ پس هستی انسان به آفرینش حق بسته است». (فاطر: ۱۵؛ جوادی آملی، ۱۳۸۹: ۹۹)

۲. انسان، آمیزه ای از دنیای مجردات و ماده است؛ جسم او مادی است و روحش از روح خدا نشئت گرفته است. (جوادی آملی، ۱۳۸۹: ۱۶)

ص: ۲۷۸

۳. انسان، چهار مرتبه وجود دارد:

الف) وجود مادی یا همان زندگی گیاهی که تغذیه، رشد و تولید دارد.

ب) وجود مثالی که حیوانات هم از آن برخوردارند و گرفتار شهوت و غضب می شود.

ج) وجود عقلی، مرتبه ای است که انسان، صاحب ادراک و عقل است.

د) وجود الهی که مرتبه ای بالاتر از همه مراتب است و همان وجود ناشناخته انسان است. (همان: ۸۳)

آن گاه ایشان، انسان را از نظر قرآن کریم، «حیّ متألّه» تعریف می کند و می افزاید:

حس است که تفاوت آن با حیوان در بقا و عدم نابودی اوست؛ یعنی روح انسان که جنبه اصلی او را تأمین می کند، زنده ای است چون فرشتگان که هرگز نمی میرد و به هیچ رو از مدار وجود خارج نمی شود. گرچه بدن او که جنبه فرعی او را تشکیل می دهد، از میان می رود و انسان با همین ویژگی از ملایکه جدا می شود. پس جنس انسان، حیوان نیست تا آدمی را با جانوران، مشترک سازد، بلکه جنس روح انسان، «حیّ» است و به لحاظ همین جنس، آدمی، همتای فرشته است و بر این اساس، نه با مرگ تن، جنس او از دست می رود و نه هرگز تغییر جنسیت می دهد. اما فصل او، ناشی از «تألّه» او، یعنی خداخواهی مسبوق به خداشناسی وی و ذوب او در جریان الهیّت است. وجود آدمی در عقل نظری و عقل عملی، گسترده و همه گزارش ها و گرایش های او رو به خداست و چیزی جز ذات اقدس ربوبی، جل و علا، اضطراب او را فرو نمی نشاند. (همان: ۱۰۳ و ۱۰۴)

البته در نگاه فطری و باطنی، همه انسان ها حیّ متأله اند، ولی بسیاری، حیات متألهانه فطری خویش را زیر خاک های تیره ظلمانی جهل و عصیان مدفون ساخته و در قالب سرسپردگی به امیال اغیار و شیاطین، زنده به گور کرده اند. (همان: ۱۰۶)

ص: ۲۷۹

دوم سیر انسان

دوم سیر انسان

در نگاه اسلام، دو سیر برای انسان می توان تشخیص داد: یک، سیر جبری و دیگری، همراه با اختیار. برای روشن شدن مسئله، به این مثال توجه کنید: دو نفر هر یک با ماشین سواری خود، از قم به طرف تهران حرکت می کنند. نفر اول، فردی منضبط است و قوانین رانندگی را به طور کامل رعایت می کند، ولی راننده دوم از مقررات رانندگی تخلف می کند. هر دو به تهران می رسند. پلیس با راننده اول، با احترام برخورد می کند، ولی راننده دوم را متوقف و جریمه می کند. برای این دو راننده، دو

سیر و حرکت را می توان تشخیص داد:

۱. سیر از قم به تهران، این دو راننده در این سیر مشترکند.

۲. سیر از شهروندی عادی به شهروندی قابل احترام یا متخلف. این دو راننده در این مسیر متفاوتند.

به همین صورت از نگاه اسلام، دو سیر را برای زندگی انسان ها می توان تشخیص داد:

۱. سیر از لحظه آفرینش تا ابدیت که همه انسان ها در این سیر مشترکند. مبدأ در این مسیر، پا گذاشتن به عرصه وجود و مقصد آن، قیامت است. انسان پس از تولد و گذر از دنیا با مرگ وارد برزخ می شود و سپس در قیامت، در بهشت یا دوزخ تا ابد زنده خواهد بود.

قرآن کریم از این سیر به «انا لله و انا الیه راجعون» تعبیر می کند. ما از خداییم؛ یعنی خالق ما خداست و به سوی خدا می رویم؛ یعنی در قیامت، با پاداش یا مجازات الهی روبه رو می شویم. از دیگر آیاتی که به این سیر اشاره دارد، این آیه کریمه است که می فرماید: «یَا أَیُّهَا الْإِنسَانُ إِنَّکَ کَادِحٌ إِلَی رَبِّکَ کَدْحًا فَمُلَاقِیهِ؛ ای انسان! تو به سوی پروردگارت می روی و او را ملاقات می کنی». (انشقاق:۶)

ص: ۲۸۰

ملاقات با خداوند همان ملاقات با ثواب و جزای پروردگار است. هر دو آیه، همه انسان ها، چه مؤمن و چه کافر را شامل می شود و خطاب به همه انسان هاست.

۲. انسان ها هنگام تولد پاک زاده می شوند، ولی در طول زندگی، در معرض آزمایش ها و تکالیف الهی قرار می گیرند. گروهی از خداوند متعال، اطاعت و گروهی معصیت می کنند. گروهی از پیامبران الهی پیروی می کنند و گروهی دیگر، رهبران کفر را رهبر خود انتخاب می کنند. این دو گروه پس از مرگ و رسیدن به قیامت، دو مسیر متفاوت را تجربه کرده اند. خداوند در قرآن کریم به این سیر چنین اشاره می کند:

اللّهُ وَلِیُّ الَّذِینَ آمَنُواْ یُخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَی النُّوُرِ وَالَّذِینَ کَفَرُواْ أَوْلِیَآؤُهُمُ الطَّاغُوتُ یُخْرِجُونَهُم مِّنَ النُّورِ إِلَی الظُّلُمَاتِ أُوْلَئِکَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِیهَا خَالِدُونَ.(بقره: ۲۵۷)

خدا، ولیّ کسانی است که ایمان آورده اند که آنها را از ظلمات به سوی نور بیرون می برد و کسانی که کفر ورزیدند، ولیّ آنها طاغوت است که از نور به ظلمات بیرونشان می آورد. اینان همراهان آتشند و در آتش، جاودان خواهند بود.

برخی از ظلمات به سوی نور و برخی از نور به سوی ظلمات سیر می کنند. سیر اول، حرکتی تکوینی و جبری و سیر دوم، حرکتی اختیاری است. درحالی که سیر دوم، درون سیر اول اتفاق می افتد.

همه انسان ها به سوی خدا می روند و او را در قیامت ملاقات می کنند (سیر اول)، ولی گروهی مجرمند و با عذاب الهی ملاقات می کنند و گروهی اهل اطاعتند و رحمت الهی را ملاقات می کنند (سیر دوم). آیت الله جوادی آملی می نویسد:

خدای سبحان، انسان را مسافری می خواند که با شتاب و تلاش در حال سیر و سفر است و پایان سیر او ملاقات با خداست. کسی که به سوی

ص: ۲۸۱

فضیلت و عدالت و استقلال و آزادی از غیر خدا و تواضع و فروتنی و پاک دامنی و امانت حرکت می کند، سیر الی الله دارد و کسی که به سوی رذیلت ها پیش می رود، نیز به ملاقات خدا می رود. اما اولی به لقای ارحم الراحمین می رسد و دومی به ملاقات اشد المعاقبین. (جوادی آملی، ۱۳۷۶: ۱۰۰)

«نکته قابل توجه این است که «قرآن کریم از سیر انسان به صیرورت یاد کرده است: «إِنَّا نَحْنُ نُحْيِي وَنُمِيتُ وَإِلَيْنَا الْمَصِيرُ؛ به درستی که ما زنده می کنیم و می میرانیم و به سوی ماست صیرورت شما.» (ق: ۴۳) تفاوت صیرورت با سیر در این است که سیر به معنای حرکت است که در همه اجرام زمینی و آسمانی وجود دارد، اما صیرورت یعنی تحول و شدن و از نوعی به نوع دیگر و از منزلتی به منزلت دیگر و از مرحله ای به مرحله دیگر، تکامل یافتن. یک خودرو که در بزرگ راهی شتابان به پیش می رود و نیز میوه ای که مرحله های گوناگون را پشت سر می گذارد، هر دو در حرکتند، ولی اولی به نحو سیر و دومی به نحو صیرورت. از مکانی به مکان دیگر و از یک مرحله وجودی به مرحله وجودی دیگر حرکت کرده اند. همان طور که ما خود در زندگی لمس می کنیم که برخی انسان ها چون فرشته ، مهربان و برخی چون گرگ، درنده خویند». (جوادی آملی، ۱۳۸۹: ۶۵)

این دو، هنگام تولد مانند هم بودند، ولی به تدریج، با کسب فضایل و رذایل از درون چنان تغییر کرده اند که یکی چون ملایک، مهربان و دیگری چون گرگ، درنده خو شده است.

پس انسان ها در ابتدا، همه از یک نوع واحدند، ولی پس از دگرگونی های ذاتی در زندگی به انواع مختلفی تبدیل می شوند. یک اسب از روزی که زاده می شود تا زمان مرگ، یک اسب است، ولی یک انسان همان گونه که زاده

ص: ۲۸۲

شده است، نمی میرد. می تواند از یک ملک بالاتر رود و می تواند از یک حیوان، پست تر شود.

به این جهت می توان تصور کرد که انسان برخلاف دیگر حیوانات، دارای تعریف یگانه نباشد، بلکه انسان های متفاوت، موجودات مختلف و دارای تعاریف متفاوت باشند؛ برخی انسانی فرشته و برخی انسانی خوک و برخی انسانی گرگ.

علامه حسن زاده آملی در کتاب اتحاد عاقل و معقول در این باره می نویسد:

انسان به علم و عمل خود، سازنده گوهر خود است و به حکم مدرکات، عین مدرکات خود است. پس این انسان که در این نشئه (دنیا)، نوع واحد است و او را افراد متشابه می باشد، در آن نشئه برزخ و قیامت که ورای طبیعت و عالم بروز و ظهور ملکات است که از آن، تعبیر به «یَوْمَ تُبْلَی السَّرَائِرُ» (طارق: ۹) می شود (روزی که نهان ها آشکار می شوند)، انسان جنس است و او را انواع حیوانات متخالف می باشد. [در] روایت حضرت رسول اکرم صلی الله علیه و آله درباره حشر انسان ها به صورت های گوناگون ذیل تفسیر آیه «یَوْمَ یُنفَخُ فِی الصُّورِ فَتَأْتُونَ أَفْوَاجًا؛ روزی که در صور دمیده می شود و انسان ها به صورت گروه گروه می آیند»، در واقع، روح انسان بر اساس آیات و روایات پس از انقطاع از بدن مادی، خود را با بدن برزخی و قالب مثالی می یابد. (حسن زاده آملی، ۱۳۶۶)

به این صورت که نفس با عقاید، اندیشه ها، نیت ها، گفتارها و کردارهای خود، بدنی مثالی متناسب با عالم برزخ و بدنی قیامتی متناسب با عالم قیامت ساخته و به صورت آن مجسم می شود. به بیان دیگر، انسان با عقاید و اعمالی که در دنیا مرتکب شده است، برای خویش بدنی در برزخ و بدنی در قیامت می سازد که نفس او به آن

تعلق می گیرد.» (کاشفی، ۱۳۸۲: ۱۵۳) به همین جهت، هر کس به صورت نیت ها، اعمال و فضایل یا رذایلی که کسب کرده است، محشور می شود.

چند نکته

اشاره

چند نکته

۱. عارفان، سیر انسان، از خدا به سوی دنیا، قوس نزول و از دنیا به سوی خدا، قوس صعود می نامند. انسان ها (مؤمن و کافر) در این قوس نزول و صعود، مشترکند. این نزول و صعود، نزول و صعود جبری است و ارزشی نیست و ناظر به سیر اولی است که گفته شد. عارفان این سیر را به صورت دایره ترسیم می کنند.

سیر دوم، سیری ارزشی است که به قرب یا بعد از خدا می انجامد. بهتر است این سیر را به صورت حلقوی ترسیم کنیم.

انسان در این سیر دوم ممکن است سقوط یا صعود کند؛ به قرب الهی برسد یا از خداوند متعال دور شود و مشمول رحمت یا غضب الهی قرار گیرد.

۲. سیر داستانی، ناظر به سیر دوم است که به سقوط یا صعود منجر می شود. اگر این سیر دوم را حلقوی فرض کنیم، انسان از تولد تا مرگ، حلقه های زیادی را می پیماید. می تواند هر یک از این حلقه ها نماینده یک

داستان باشد. پس در هر داستانی، قسمتی از سیر انسان به سوی حق تعالی روایت می شود که منجر به قرب یا بعد و پاداش یا کیفر می شود.

این ترسیم داستان به صورت حلقوی، نه دایره ای، به روایت دینی اختصاص ندارد، بلکه هر روایتی، شرح ماجرایی است که به سقوط یا صعود شخصیت می انجامد. به تعبیر دیگر، تعادل ثانویه عین تعادل اولیه نخواهد بود. شخصیت اصلی داستان در پایان، چیزی را به دست می آورد یا از دست می دهد. تفاوت در این است که در داستان های دینی، صعود و سقوط به اطاعت و معصیت و قرب و بعد الهی است و در داستان های غیردینی، صعود و سقوط با به دست آوردن مقام، ثروت، زن یا هر چیز این دنیایی یا از دست دادن آن است.

سوم تعریف مادی گرایانه از انسان

سوم تعریف مادی گرایانه از انسان

در تعریف مادی گرایانه از انسان، انسان را هم پایه دیگر حیوانات می شمارند که احیاناً از نسل میمون تکامل یافته است. اصل در این حیوان ناطق، جسم مادی اوست و برخی، روح را در حدّ امواج فیزیولوژی فرو کاسته و منکر روح و نفس مستقل از بدن شده اند. بر خلاف نگاه دینی که انسان، وجودی کاملاً وابسته به خداوند متعال و بلکه نشانه ای از اوست، از نگاه اینان، موجودی مستقل و غیرمتکی به دیگری است که با تکیه بر خود، دنیای پیرامونش را می سازد و به پیش می رود. سیر این انسان هم از تولد تا مرگ است و با مرگ، نابود می شود. آدمی، حرکتی مستمر است که چون به مقصد می رسد، چاره ای جز خشکیدن ندارد. انسان در این نگاه، بریده از آسمان و بدون مبدأ و ریشه مشخص است که پس از چند سال زندگی، با مرگ تمام می شود، می پوسد و خاکش بر باد می رود.

ص: ۲۸۵

او موجودی تنها، روی گویی چرخان، در فضای بی کران است و هیچ نیروی باشعوری، نه برای او و نه برای این گوی چرخان و گوی های سرگردان دیگر در فضای بی کران، برنامه ای از پیش تعیین شده ندارد. هر لحظه ممکن است نیروهای ناشناخته از آسمان به زیر آیند و او و تمام تمدن او و گوی چرخان را به نابودی کشند یا بر اثر تصادفی، تمام آنچه روی زمین است، نابود شود یا حیوانی دوپا مانند خود او بر اثر یک جنون آنی با انداختن بمب هایی پیشرفته، این سطح خاکی را از حیات تهی کند. در هر صورت، انسان، موجودی است که با مرگ نابود می شود و این فکر، اضطرابی عظیم در دل ایجاد می کند که هر لذتی را به تلخی می کشاند.

ازاین رو، آنان که می خواهند قدری از این اضطراب عظیم انسان ها بکاهند، تلاش می کنند انسان ها را با لذات آنی این جهان سرگرم کنند. آنان سراب پیش روی انسان را گام به گام دورتر می برند و می کوشند امید کاذبی را که دوستداران دنیا برای رسیدن به لذات حیات دارند، تا آخرین لحظات زندگی، زنده نگه دارند و آنها را با غرق شدن در لذات جنسی و غیر آن، در غفلتی غرق کنند که موجب فراموشی دهشت مرگ می شود تا به این موجود رو به زوال، بیشترین شادمانی را ببخشند.

برخی که نمی توانند خود را به خواب غفلت زنند و دهشت ناشی از مرگ را فراموش کنند، همه چیز این دنیا را پوچ و بیهوده می بینند و نمی توانند به چیزی دل خوش کنند؛ چون مرگ برای بلعیدن آنان و آنچه فراهم می آورند، دهان باز کرده است.

هنرمندانی از این گروه ترجیح می دهند «تا به تعیین موقعیت انسان پرداخته، فاش بگویند که دنیا، ویرانه ای است و انسان، «سگ ولگرد» و «بوف کور». انسان، موجودی مضطرب، هراسناک و لرزان است که در هر قالبی که

ص: ۲۸۶

ظاهر شود، «مسخ» شده است. در هر موقعیتی که قرار گیرد، «بیگانه» است و به هر چه از محیط و جامعه که به حریم شخصیت و روان او وارد می شود، عصیان می ورزد و آن را با حالت «تهوع» پس می زند».(پارسانیا، ۱۳۸۵: ۱۳۶)

ج) ایدئولوژی

ج) ایدئولوژی

ایدئولوژی که در فلسفه اسلامی، به آن حکمت عملی گویند، عبارت است از هر بینش کلی که با عمل ارتباط مستقیم دارد. به این سبب، تمامی تکالیف فردی و اجتماعی در قلمرو فقه و اخلاق را شامل می شود. ایدئولوژی از نوع قضایایی است که از بایدها و نبایدها در آ ن سخن به میان می آید: «خدا را باید عبادت کرد» و «دزدی نباید کرد». در مقابل، قضایایی از هست ها سخن می گویند: «خدا هست»، «جهان وجود دارد»، «جن وجود دارد» که این نوع قضایا در قلمرو هستی شناسی بررسی می شوند.

ایدئولوژی در اسلام به دو شاخه فقه و اخلاق تقسیم می شود. در فقه، از حلال و حرام و مباح و مانند آن صحبت می شود و جنبه حقوقی دین است و در اخلاق، از اعمال خوب و زشت و فضایل و رذایل سخن به میان می آید. البته ایدئولوژی، زاده هستی شناسی است. از هر نوع هستی شناسی، یک نوع ایدئولوژی خاصی توقع می رود. کسی که به وجود خداوند خالق معتقد است و هستی همه چیز از جمله انسان و مبدأ و معاد را به دست او می داند، قطعاً نتیجه می گیرد که «باید بر اساس فرمان های خداوند متعال عمل کند».

به طور خلاصه، باورهای مؤلف تلویحی را درباره باید و نبایدهای فقهی حقوقی و اخلاقی که در متن روایت تبلور یافته است، ایدئولوژی متن روایی می دانیم.

۷. ژرف ساخت متن روایت دینی (مبانی خرد)

اشاره

۷. ژرف ساخت متن روایت دینی (مبانی خرد)

اسلام مانند هر مکتب فکری دیگر اصولی دارد که همه مسلمانان در آن مشترک هستند، ولی دارای انشعاب های فراوانی است. این انشعاب ها،

ص: ۲۸۷

تقسیم های خردتری هم دارند، مانند یک شاهرگ خون که به اثر تقسیم بندی آن به مویرگ می رسد. برای مثال، در شیعه، دیدگاه های فلاسفه و متکلمین در مسایل مختلف فکری، متفاوت است و از یک فیلسوف تا فیلسوف دیگر هم تفاوت وجود دارد. حتی شیعه ایرانی با شیعه عراقی با وجود اشتراک در بسیاری از اصول و فروع، تفاوت هایی دارند که در آثار تولید شده آنها قابل مشاهده است. این تفاوت ها را در مبانی خرد می توان یافت. در یک کلام، اگر مبانی کلان، هویت یک اثر را نشان می دهند، مبانی خرد به اثر هنری تشخص می بخشند.

چند نکته

چند نکته

۱. گفته شد در تکوین اثر هنری، مؤلف از عمق به سطح می آید، گرچه برخی از مراحل به صورت ناخودآگاه اتفاق می افتد. به همین دلیل، با تغییر عمق (ژرف ساخت)، سطح (روساخت) هم تغییر می کند. با توجه به این مقدمه، سیر مکتب های هنری، در واقع، سیر مکتب های فکری است. برای درک تحول در هنر و اینکه چرا مکتب هنری به وجود می آید، بالنده می شود، بعد رو به زوال می گذارد و جای خود را به یک مکتب هنری دیگر می دهد، باید به ژرف ساخت این مکتب ها توجه کرد. پس تحول در مکتب های هنری، ناشی از تحول در ژرف ساخت این هنرهاست.

۲. آیا برای یک مکتب فکری خاص می توان ویژگی های سبکی خاص در نظر گرفت و آن عناصر را عناصر خاص آن مکتب نامید؛ چنان که برخی به استناد قصص قرآن یا برخی آثار هنری یا استدلال های عقلی تلاش کرده اند چنین ویژگی هایی را برای روایت دینی در سطح سبک قائل شوند.

پاسخ به این پرسش را از تأمل در دو نکته ذیل می توان دریافت:

الف) مکتب های فکری گسترده ای چون اسلام، یهود، مسیحیت، سکولاریسم

ص: ۲۸۸

و مانند آن دارای انشعاب ها و جلوه های گوناگون فراوانی هستند و برای ظهور این تنوع به عناصر سبکی متفاوت، نیاز است.

ب) سبک، رویی ترین لایه یک متن است و نه تنها تحت تأثیر ژرف ساخت قرار می گیرد، بلکه تحت تأثیر سطوح پایین تر در روساخت هم هست. به این معنی که پیچیدگی یا سادگی طرح، موضوع، تم، نوع شخصیت پردازی، معنا و احساسی که متن به تماشاگر منتقل می کند و فضاسازی، همه و همه، در چگونگی انتخاب عناصر سبکی دخیل هستند. بنابراین، سبک در حالی

که متغیرترین لایه یک متن است، نمی تواند در یک مکتب فکری خاص و نشانه آن منحصر باشد.

۳. یکی از نشانه های هویت یک روایت ، تقابل هاست. در روایت اسلامی، محور تقابل، خداست. تقابل بین ایمان و کفر، اطاعت و معصیت، ولایت الله یا ولایت طاغوت و شیطان است، نه هنجار و ناهنجار اخلاقی و مانند آن.

۴. ممکن است کسی سؤال کند چگونه می توان ادعا کرد متنی به دلیل اینکه بر مبانی اسلامی (ژرف ساخت) ساخته شده، متنی اسلامی است و حال آنکه ممکن است معنایی را که چندان با اسلام مطابقت نداشته باشد، افاده کند؟

پاسخ این پرسش از مطالب گذشته روشن می شود که امکان ندارد معنا برخلاف اسلام باشد، ولی مبانی متن، اسلامی باشد؛ زیرا گفته شد که ژرف ساخت را با توجه به نشانه هایی که در روساخت وجود دارد، استنباط می کنیم. پس اگر در سطح سبک یا معنا یا داستان، نشانه ای برخلاف اسلام باشد، ژرف ساخت کاملاً اسلامی نخواهد بود. به تعبیر دیگر، ژرف ساخت، خلاصه و چکیده سطوح مختلف روساخت خواهد بود و هر چه در روساخت باشد، به ناچار، خود را در ژرف ساخت نشان خواهد داد.

نتیجه و یادآوری

نتیجه و یادآوری

۱. گفته شد هویت یک متن روایی به ژرف ساخت (مبانی) آن وابسته است. ازاین رو، در اینجا بار دیگر تأکید می شود دینی بودن و اسلامی بودن روایت، به میزان انطباق ژرف ساخت با مبانی اسلامی وابسته است. این گفته، اساس مدعا و هدف از نگارش این مقاله است، به چند دلیل، این مدعا را می توان اثبات کرد:

الف) بر اساس شیوه استنباط ژرف ساخت (مبانی) معلوم شد که ژرف ساخت را از نشانه هایی که در سطوح روساخت وجود دارد، استنباط می کنیم. پس ژرف ساخت، چیزی جز چکیده روساخت نخواهد بود. بر این اساس، هویت ژرف ساخت به معنی هویت تمام اثر است.

ب) مبانی کلان و خرد به طور گسترده، تمام باورهای مؤلف را شامل می شود. در نتیجه، باید گفت در صورت انطباق مبانی یک اثر با مکتب فکری خاص، این اثر را می توان به آن مکتب فکری خاص منتسب کرد. همان طور که هویت فکری اشخاص را نیز با همین میزان می سنجیم.

ج) با بررسی موردی می توان دریافت هر روایتی که به طور قطع، به مکتب فکری خاص منتسب است و همگان این انتساب را می پذیرند، در ژرف ساخت خود، انعکاس دهنده مبانی همان مکتب فکری است. این در حالی است که در سطوح روساخت با هم متفاوتند. از جمله این امر، در قصص قرآنی به خوبی قابل مشاهده است. پس می توان نتیجه گرفت که علت انتساب این موارد به مکتب های فکری خاص، همین ژرف ساخت است.

۲. رفتن از سطح به عمق، در مقام تحلیل اثر است، ولی در مقام تکوین و ساخت اثر به دست مؤلف، مسیر از عمق به سطح خواهد بود.

در تکوین اثر، مؤلف بر اساس مبانی فکری خود، معانی خاصی را در نظر می گیرد و داستانی را می سازد. سپس برای نقل آن، در ذهن خود، رویدادها را به

ص: ۲۹۰

گونه ای سامان می دهد که مخاطب را جذب کند تا نگه دارد. سپس در مرحله زایش و ایجاد، با عناصر سبکی، آن را اظهار می کند و به تولید می رساند.

برای مثال، اگر مؤلف، جهان را جایی دهشتناک و انسان را موجودی درمانده و مضطرب بداند، ابتدا موقعیت و رویدادهایی را برای ساخت داستان خود انتخاب می کند که حاکی از این مبانی و نظرگاه های فکری باشد. سپس در مقام تولید اثر، عناصر سبکی را به گونه ای انتخاب می کند و به کار می گیرد که ضمن بازنمود رویدادهای داستان، مخاطب، دهشتناکی جهان و درماندگی انسان را حس کند و با تمام وجود بچشد.

ص: ۲۹۱

منابع

منابع

 قرآن کریم.

«درآمدی بر دستور زبان و ادبیات داستانی»، در: ادبیات تا سینما (مجموعه مقالات)، تهران، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۸۴.

اخوت، احمد، دستور زبان داستان، تهران، فردا، ۱۳۷۱.

اسابرگر، آرتور، روایت در فرهنگ عامیانه، ترجمه: محمدرضا لیراوی، تهران، سروش، ۱۳۸۰.

اسکولز، رابرت، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه: فرزانه طاهری، تهران، آگه، ۱۳۸۳.

بوردول، دیوید، روایت در فیلم داستانی، ترجمه: علاءالدین طباطبایی، تهران، فارابی، ۱۳۸۵.

، هنر سینما، ترجمه: فتاح محمدی، تهران، مرکز، ۱۳۷۷.

پارسانیا، حمید، هستی و هبوط انسان در اسلام، قم، معارف، ۱۳۸۵.

تولان، مایکل جی، درآمدی نقادانه زبان شناختی بر روایت، ترجمه: ابوالفضل حرّی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۸۳.

جوادی آملی، عبدالله، انسان از آغاز تا انجام، قم، اسراء، ۱۳۸۹.

، تفسیر موضوعی قرآن (جلد ۱۴)، قم، اسراء، ۱۳۷۶.

ص: ۲۹۲

چتمن، سیمور، «ادبیات داستانی»، ترجمه: ابوالفضل حرّی.

حسن زاده آملی، حسن، اتحاد عاقل و معقول، تهران، حکمت، ۱۳۶۶.

کاشفی، محمدرضا، خداشناسی و فرجام شناسی، قم، معارف، ۱۳۸۲.

، پرسش و پاسخ (جلد ۵)، قم، معارف، ۱۳۸۲.

کنان، ریمون، روایت داستانی بوطیقای معاصر، ترجمه: ابوالفضل حرّی، تهران، نیلوفر، ۱۳۸۷.

محسنیان راد، مهدی، ارتباطات انسانی: میان فردی، گروهی، تهران، سروش، ۱۳۶۹.

میرفخرایی، تژا، «جامعه شناسی: روایت رسانه ای»، فصل نامه رسانه، شماره ۵۲، ۱۳۸۱.

ص: ۲۹۳

گرایش هایی در تحلیل فیلم دینی

اشاره

گرایش هایی در تحلیل فیلم دینی

(ملانی جی. رایت

(برگردان: امیر یزدیان

۱Some trends in Religious Film Analgsis

۲نویسنده کتاب مذهب و فیلم Religan and Film

پلان های آغازین

بحث های مربوط به فیلم، دین و الهیات چندان جدید نیست، ولی در دهه اخیر رشد چشمگیری را در تحقیقات مبتنی بر فصل مشترک میان فیلم و دین شاهد بوده ایم. در بریتانیا و امریکای شمالی، نشانه های بسیاری مانند دروس دانشگاهی، کنفرانس ها، آثار مکتوب منتشر شده و غیره در این حوزه به چشم می خورد. با وجود این، مطالعه دقیق ادبیات این حوزه بر لزوم به کارگیری نگرشی متفاوت تر از سوی فعالان حوزه فیلم و دین (و «فیلم و الهیات») تأکید می ورزد؛ نگرشی فراتر از آنچه در نگاه نخست ممکن است این سیل فعالیت ها پاسخ گوی آن باشند.

مقدمه کتاب ها بیشتر شامل دفاعیه ای ادبی می شود؛ بخشی که تصمیم نویسنده مبنی بر فاصله گرفتن از محدوده ای «رسمی»تر را توجیه می کند.

دفاعیه ها به این حقیقت اشاره دارند که صلاحیت علمی نویسنده به سبب درگیری موفقیت آمیز وی با موضوعهایی به دست آمده است که بیشتر به امور جاری مربوط می شوند. به طور ضمنی، الگوی مطالعاتی رایج (چه با مطالعات دین مرتبط باشد و چه با الهیات) به گونه ای است که فعالیت فیلم سازی را در حاشیه تحقیقات جدّی قرار می دهد به جای آنکه آن را در مرکز توجه بنشاند. به دیگر سخن، فیلم و دین (و فیلم و الهیات) با در نظر گرفتن چند استثنای مهم، پیش از آنکه به عنوان حوزه ای مستقل از تحقیق انتقادی و قابل اعتماد توانسته باشد جایگاه خود را مستحکم سازد، از برخی جهتها، راه خود را آغاز کرده است. این فصل، شرایط کنونی آثار آکادمیک در عرصه فیلم، دین و الهیات و انگیزه ها و محدودیت های آن (و گاهی امتیازهای آن) را بررسی می کند. هرچند این بحث پیش از آنکه به یک اجتماع ایمانی خاص مربوط شود، در سنت مطالعات دینی ریشه دارد. با این حال، به نمونه هایی نیز اشاره می کند که متکلمان مسیحی و دیگر مریدان دینی ارائه داده اند.

این فعالیت دووجهی که در عنوان این [مقاله] بدان اشاره شده، به چند دلیل انتخاب شده است. نخست، ...از منظر مطالعات دینی، مواضع دینی متفاوت (مانند موقعیت هایی که مریدان دینی حرفه ای نظیر متکلمان آکادمیک پدید آوردهاند)، نقاط آغازین نظریه نیستند، بلکه داده هایی هستند که نباید از آنها چشم پوشی کرد. در نتیجه، استفاده از فیلم مانند کاربردی آکادمیک توسط مریدان دینی، موضوع تحقیق در حوزه مطالعات دینی است. دوم، شاید از آنجا که در بطن حوزه های گسترده تر مطالعات دینی و الهیاتی، فیلم سازی، علاقه ای ثانوی به شمار میآید، رابطه ای عمیق میان فعالانی وجود دارد که هر یک انگیزه ای متفاوت دارند. برای مثال، مجموعه مقالههایی با ویراستاری مارتین و اوسوالت رویکرد مطالعات دینی را به کار

گرفته است، ولی یکی از بخش های سه گانه اش با عنوان «نقد الهیاتی»، آثار نویسندگانی را دربرمی گیرد که از موضع تعهد دینی، مقالههای خود را نگاشته اند.

در مقابل، آثار مارش(۱) و اوریتز(۲) و اخیراً نیز آثار کریستیانسن،(۳) فرانسیس(۴) و تلفورد(۵) تحت تأثیر مطالعات دینی در

مجموعه آثار الهیاتی محض، به چاپ رسیده اند. همانگونه که محققان با موضوعها و پرسشهای جدید درگیر می شوند، عبور از چنین مرزهایی گریزناپذیر است. همچنین تا زمانی که درک «فیلم و دین» و «فیلم و الهیات» از خود به عنوان فعالیت هایی میان رشته ای مطرح است، انجام دادن دقیق چنین کاری (عبور از مرزها)، مناسب خواهد بود. این [مقاله] افزون بر بازبینی مطالعات موجود، راه هایی برای گسترش و توسعه حوزه فیلم و دین پیشنهاد می کند. همچنین عنوان می شود که رویکردهای اخیر در زمینه مطالعات دینی و مطالعات فیلم، توانایی لازم را برای پیشبرد رویکردی تعادل بخش میان حساسیت نسبت به فیلم به عنوان یک رسانه و توجه انتقادی به محتوا و فعالیت های سنت های دینی و مریدان آنها دارند.

انگیزه های تحلیل فیلم دینی

انگیزه های تحلیل فیلم دینی

پیش از تحلیل این ادبیات، بافت مند کردن آن از اهمیت بسزایی برخوردار است. در پس اشتیاق کنونی به فیلم، چه چیزی نهفته است؟ در کتاب گرایشهایی در تحلیل فیلم دینی که برای فعالان آکادمیک نگاشته شده است، دو دسته از عوامل، از حرکت عظیم کنونی در این زمینه، حمایت می کنند. گروه اول را می توان انگیزه های عملی نامید. فعالان آکادمیک مطالعات دینی

۱- Marsh.

۲- Oritz.

۳- Christianson.

۴- Francis.

۵- Telford.

و الهیات، از حقیقتی که خود در بازار می یابند، آگاهند. بسیاری در نهادهایی تدریس می کنند که سرمایه گذاری های مالی در آنها صورت گرفته است. افزون بر این، ایشان بهطور معمول در دپارتمان های کوچکی در یک دانشکده یا دانشگاهی بزرگتر فعالیت می کنند و به احتمال زیاد، بر سر ارتقای درجه و مقام یا کسب فرصت مطالعاتی با همکاران خود در رقابت هستند. برخی نهادها برنامه آموزشی مجزا برای دین ندارند و دروس دینی را بهعنوان بخشی از دوره های آموزشی رشته های علوم انسانی و هنر ارائه می دهند. ازاین رو، باید برای دانشجویانی با سوابق آموزشی و فرهنگی به شدت متنوع، جذاب و قابل فهم باشد. در کشورهای دو سمت اقیانوس اطلس، مدرسان مطالعات دینی و الهیاتی در چالشی پایان ناپذیر برای حمایت از آنچه نویسنده ای، با ناراحتی، آن را «قطعه ای کوچک از کیکی در حال تمام شدن» نامیده است، دخالت دارند.

در بستری از رقابت و ناامنی، جای دادن فیلم در برنامه درسی، اقدامی استراتژیک در راستای تلاش برای کسب مشروعیت مدیران آکادمیک و کارگزاران بیرونی (خارج از محیط علمی) است. فیلم هم «عامه پسند»(۱) است و هم «مناسب.»(۲) بررسی

آن پیچیدگی کمی دارد و بیشتر «سرگرم کننده» است. در مقایسه با نقد و بررسی متنی کتاب وصایای موسی(۳) یا سانسکریت پیشرفته، این کار برای دانشجویانی که نمی توان سواد دینی چندانی برایشان متصور بود یا پیش زمینه های فرهنگی مشترکی دارند، بستری برای مطالعه دین فراهم می آورد. این در حالی است که از این فشارهای بیرونی کمتر به عنوان انگیزه تحقیق یاد می شود. نویسندگان متعددی، آثار خود را درباره نظام

۱- Popular.

۲- Relevant.

۳- The Assumption of Moses.

آموزش عالی معاصر مینگارند. از نظر مارتین(۱) و اوسوالت،(۲) «فیلم های عامه پسند»، فیلم هایی هستند که «دانشجویان تمایل دارند آنها را تماشا کنند و درباره آنها مطالبی بدانند.» اسکات می گوید یکی از دلایل علاقه مند شدن وی برای بسط هرمنوتیک فیلم، آگاهی نسبت به این موضوع بود که «برخی از دانشجویان من اندیشه ای متفاوت نسبت به من داشتند.» خواست های «دانشکده علوم انسانی» و «بخش اصلی دانشجویان دوره کارشناسی» نیز به شدت با مقاله نوشته ویلیامز(۳) و اثری جدید از ویزنفِلد،(۴) همداستان است.

با وجود این، نیروهای بازار، تعیین کننده های تنها یا اصلی تحقیق آکادمیک نیستند. گرایش و علاقه از این شناخت ناشی می شود که سینما، «محصولی غنی از فیلم ها را ارائه می دهد که از دیدگاه الهیاتی، انجیلی یا [مطالعات] دینی، قابل توجه هستند».

همانگونه که تاکنون مشخص شد، ماهیت این گرایش و علاقه به صورت چشمگیری تفاوت می کند. با تکیه بر تعاریف دورکیمی و کارکردگرایانه(۵) از دین، برخی منتقدان، فیلم را محلی برای دین در جوامع مدرن و پست مدرن معرفی می کنند. به عبارتی دیگر، این دسته از منتقدان روش هایی را بررسی می کنند که فیلم به واسطه آنها، اختلاف عقاید را مدیریت میکند، مشارکت را ارج مینهد و سرانجام با شکل دادن به الزامات، نقش ها و ارزش های مشترک و مورد توافق، انسجام اجتماعی را ارتقا می بخشد. (این رویکرد شالوده مطالعه دیسی(۶) درباره فیلم «سیاه»(۷) بهعنوان محلی برای فعالیت رهایی بخش و کتاب لیدن(۸) درباره فیلم در مقام دین را

۱- Martin.

۲- Oswalt.

۳- Williams.

۴- Weisenfeld.

۵- Functionalist.

۶- Decay.

۷- Noir.

۸- Lyden.

تشکیل می دهد). در مقابل، این افراد ممکن است تمرکز و توجهی گسترده تر نشان دهند و نه تنها متون فیلم را بررسی کنند، بلکه به شباهت های ساختاری میان به سینما رفتن و آیین های دینی توجه کنند. هر دو این فعالیت ها را می توان رفتارهایی الگومدار و متمایز قلمداد کرد که در فضاهایی رخ می دهند که بهطور ویژه برای اجرای آنها ساخته شده اند.

دیگر مفسران که خواهان تعاریفی اساسی از دین هستند (کسانی که به «محتوا» یا «هدف» فعالیت دینی ارزش بیشتری می دهند) و با صراحتی بیشتر از جایگاه اعتراف می نویسند، امیدوارند صدای فیلم را تحت کنترل جایگاه های ویژه الهیاتی یا عقیدتی درآورند. ازاین رو، کاری که باید انجام داد، این است که فیلم را به عنوان نمونه ای از حضور خداوند در همه چیز از جمله تولیدات فرهنگ انسانی، واکاوی کنیم بررسی اینکه فیلم چطور سبب طرح پرسشهای مربوط به معنا می شود و در این مسیر، به مریدان دینی خاص کمک کنیم تا «درباره روح دوران»(۱) و در نتیجه، مناسبت گفته هایشان درباره حقیقت آنچنان که آن را دریافته اند بیندیشند. دست اندازی به فیلم ممکن است انگیزه های مختلفی داشته باشد (موقعیت هایی که در بالا ذکر شد، تنها بخشی از دلایل ممکن بود)، ولی آیا این انگیزه ها از نظر علمی قابل دفاع هستند؟ یکی از متکلمان مسیحی که در عرصه فیلم قلم فرسایی می کند، معتقد است:

همانند خرگوش هایی که در قرن نوزدهم در معادن زغال سنگ انگلستان برای تشخیص گازهای سمّی بهکار گرفته می شدند، فیلم های سینمایی نیز قادرند مسائل جاری را در جامعه استشمام کرده و ابعاد واقعیت موجود را برایمان بررسی کنند؛ واقعیتی که ما به طور کامل نشناخته ایم.

۱- The Spirit of The Age.

این تشبیه بدان معناست که فیلم ها برای آن وجود دارند که به قول معروف، آبی را برای متکلمان گرم کنند. چنین اظهار نظری، بیشتر کارشناسان فیلم را به عنوان سرخوش (به دلیل ابزارگرایی صِرف و بی اعتنایی فی نفسه نسبت به فیلم) و ساده (به دلیل اعتماد به نفس درباره توانایی فیلم در شناسایی امور جاری جامعه) هدف قرار می دهد. بیشتر آنچه در ادامه می آید، در جهت تأیید این مطلب هستند که به طور کلی چنین پاسخ هایی محکم و استوارند. البته موردی منطقی برای فعلیت در این عرصه ساخته خواهد شد: انواع گذار از حد و مرزها که در این مقاله توضیح داده شده اند، بی سابقه نیستند. همانگونه که اثر تامپسون کلین(۱) درباره حوزه مطالعاتی میان رشته ای مشخص می سازد، با بررسی سنت های نظری برخی رشته ها مشخص می شود بعضی رشته ها در مقایسه با دیگران، بازتر هستند و در مفاهیم خود، بیشتر التقاطی هستند تا پاک انگار. بهطور خاص، در عنوان یک رشته، پسوند «مطالعات» (همانند «مطالعات دینی»)، نشان دهنده فاصله گرفتن از مفهوم یک رشته

مشخص بهعنوان مجموعه ای از فعالیت های مجزا و حرکت به سمت رویکردی تکثرگراست که مسئله یا پدیده محور است. (بنابراین، مطالعات کلاسیک، ابزاری را به کار می گیرد تا به مطالعه دنیای کهن بپردازد. مطالعات هولوکاست در پی آن است که از نظر تاریخی، فلسفی و جامعه شناختی، نسل کشی نافرجام یهودیان را در جریان جنگ دوم جهانی شرح و توضیح دهد).

در این شرایط، مطالعات دینی همواره تکثرگرایی روش شناختی و نظری را به کار گرفته است. این نوع مطالعه، نگرش هایی از دیگر حوزه ها همچون انسان شناسی، تاریخ هنر، اقتصاد، تاریخ، فلسفه، روانشناسی و جامعه شناسی را به کار میگیرد تا به هدف خود مبنی بر تولید روایتی آگاهانه از تجربه ها و

۱- Thompson Klein.

ص: ۳۰۰

اظهارات دینی و همچنین طیفی از پاسخ ها به عواملی دست یابد که در وهله نخست چنین اظهارنظرهایی را موجب شده اند. سپس چنین ادامه می یابد که رویکرد مطالعات دینی به فیلم منطقاً خواهان توجه به فیلم و مطالعات سینمایی خواهد بود. این موضوع، بحث را به نقطه ای فراتر از به چالش کشیدن انگیزه های تحلیل فیلم میکشانند و موضوع بررسی ماهیت درگیری با فیلم در دنیای معاصر را مطرح می سازد. چه آثاری به فصول مشترک میان فیلم و دین می پردازند و آیا بهخوبی آن را انجام می دهند؟

درباره دیالوگ (تبادل نظر)

درباره دیالوگ (تبادل نظر)

این مفهوم را که مطالعه در عرصه فیلم و دین یا فیلم و الهیات باید به صورت یک دیالوگ و میان رشته ای صورت گیرد، کسانی که در این حوزه ها فعالیت دارند، بهطور گسترده و آشکارا اعلام کردهاند. با وجود این، اندکی از آثار مکتوب از این هدف پیروی کرده یا الزامات آن را بهطور جدّی در نظر گرفته اند. سفری که با اشتیاق شخصی نسبت به فیلم آغاز شود، مقصد خود را در کاربردهای کلاس درس یا بحث های مکتوب یا آنلاین می یابد؛ موضوعی که سبب بی اعتنایی به فعالیت های مطالعه فیلم و خودِ فیلم به عنوان یک رسانه می شود.

بیشتر فعالیت های صورت گرفته در عرصه فیلم و دین یا الهیات بنیان مستحکمی ندارند. بحث انتقادی کوتاهی درباره اصول اثرگذار بر مجموعه یا تحلیل فیلم ها در مطالعه ای مفروض وجود دارد. این جدال به دلایل منفی و مخرب، شکل نمی گیرد. بحثی که در ادامه می آید، تمرینی برای ارزیابی شخصی و نیز پرس وجو از دیگران است و بدان امید نگاشته شد تا شاید نگاه انتقادی فزاینده در بطن حوزه فیلم و دین (یا الهیات) را گسترش دهد.

ص: ۳۰۱

از آثـار منتشـر شـده جدیـد در این حوزه هـا همچنان به عنوان آثار پیشـرو در این عرصه، اسـتقبال می شود؛ حتی با علم به این حقیقت که نگارش جدّی درباره فصل مشترک میان فیلم و دین از دهه ۱۹۲۰ با آثار منتقدانی چون جان اپیستین(۱) آغاز شد. این پیشـتازی همیشگی در مورد آثار جدید بدان جهت رخ می دهد که نویسندگان به ندرت، یکدیگر را به چالش می کشند. به دلیـل نبود زیرسـاختی مطمئن که در نتیجه بحث و مجـادله انتقـادی شـکل می گیرد، فعـالیت در عرصه دین و فیلم با نگاهی صرفه جویانه روبهرو است. لازم است فعالان این عرصه گرد هم آیند و با توافق و بحثی دوستانه، این بحث را پیش ببرند.

انتخاب فیلم

انتخاب فیلم

در بسـیاری از کتـاب هـای فیلم و دین (یـا الهیـات) صورت مسـئله کم وبیش تصـادفی انتخـاب میشود. به عبارت ساده تر، این رویکرد فراگیر با فرضیات زیر استحکام یافته است:

۱. فیلم ها درباره «زندگی» و معنای آن هستند؛

۲. دین درباره «زندگی» و معنای آن است؛

۳. تمام فیلم ها یا «دینی» هستند یا پاسخ گوی برخی انواع خوانش دینی.

این دیدگاه نقاط ضـعف خاص خود را دارد و در مقام یک فرضـیه، چون بسـیار گسترده است که نمی توان آن را رد یا اثبات کرد، عملاًـ بی معنـاست. بـا اعلام هر نوع سـکولاریسم صِـرف، عملاً چیزی اساسـی به درک موجود از دین یا فیلم اضافه نمی شود. به علاوه، برخی فرآینـدهای انتخاب، آشـکارا قابل اجرا و عملی هسـتند و در غیاب دلیلی جـدّی برای تصـمیمهای گرفته شـده، (شاید به اشـتباه)، بی اهمیت و سـهل گیرانه به نظر آید. فیلم ها به این دلیل انتخاب می شوند که «ما آنها را بیشتر از بقیه دوست داریم.» یکی از راه حل های این

۱- Jean Epstein.

ص: ۳۰۲

مشـکل، تمرکز صِـرف بر فیلم هایی است که موضوع دینی آشـکاری دارنـد. کووتز(۱) این کـار را در اثرش بـا عنـوان میراث رمانتیک، دین و سـینما(۲) بهخوبی انجـام می دهـد. بـا وجود این، حـتی بـا فرض اینکه چنین آثـاری بهراحتی قابـل شـناسایی هستند، این پاسخ در تعریف خود از موضوعی مناسب، بسیار محدودکننده است. در عوض، وظیفه فعالان عرصه فیلم و دین (یا الهیات)، بسط رویکردهایی وسیع تر و البته دقیق است.

در بیشتر گفتمان های علمی، قوّه تشخیص با «ذایقه» پیوند میخورد و چنین برداشت می شود که یک فیلم بینِ نکته سنج، کسی است که سینمای «هنری»(۳) یا «جایگزین»(۴) را ترجیح می دهد (سینمای دوم و سوم که پیشتر معرفی شدند.) نویسندگانی که

در حوزه فیلم و دین قلم فرسایی می کنند، گاهی اوقات فیلم ها را بر این اساس انتخاب می کنند.

برای مثال، در سال ۱۹۷۲ ، هالووی(۵) در مطالعه خود درباره ابعاد دینی فیلم، به آثار کارگردانان فیلم های هنری همچون: کارل تئودور دری یر،(۶) اینگمار برگمن(۷) و رابرت برسون(۸) پرداخت. فیلم های «عامه پسند» به دلیل نبود ظرفیت پذیرش هجمه نقد کارشناسانه کنار گذاشته شده اند. موفقیت آنها نشانه ای از حضور نداشتن مخاطب سینمای مدرن و تأثیر خفقان آور و مخرب «غول های سینمایی»(۹) امریکا تفسیر می شود.

مفهوم فرهنگ یا «ذایقه» به عنوان مفهومی ثانویه دیگر از قواعد قطعی و بی چون و چرای علوم انسانی حمایت نمی کند و با معدود استثنائاتی، دهه

۱- Coates.

۲- Cinema, Religion and the Romantic Legacy.

۳- Art Cinema.

۴- Alternative Cinema.

۵- Holloway.

۶- Carl Theodor Dreyer.

۷- Ingmar Bergman.

۸- Robert Bresson.

۹- Movie Moguls.

۱۹۹۰ نشان دهنده شدت یافتن گرایشها به سمت حوزه های فیلم، دین و الهیات بود. (پرداختن به این گرایش ممکن است «فیلم های بزرگ» را که از نظر «بصری ارزشمند» هستند، برتری دهد، ولی تعریف موجود از این دسته بندی ها اغفالکننده است. کووتز به مطالعه آثاری می پردازد که در آنها ذکاوت و احساسات فیلم سازان و در نتیجه، مخاطب به شدت به کار گرفته شده اند چنین به نظر می رسد گویی هم از توانایی خود در تشخیص چنین فیلم هایی و هم هماهنگی میان نگرش های کارگردان و تماشاگر، مطمئن است.) برای مثال، این جایگاه فراگیر به جووت (متکلمی مسیحی) تعلق دارد که مدعی است پیشینه رویکردش به پولس(۱) حواری باز می گردد:

روش پولس این بود که خود را در جای دیگران قرار دهد... اگر بخواهیم راه پولس را دنبال کنیم... روحانیون، معلمان و عوام که به تأثیر ایمان علاقه مند هستند، ضرورتاً باید نیروی فرهنگی رو به رشد فیلم های سینمایی را بسیار جدّی بگیرند.

مارش و اوریتز همانند مارتین و اوسوالت بر فیلم های عامه پسند تمرکز کردند (نه اختصاصاً) و در مطالعات اسکات،(۲) میلز(۳) و استون(۴) چنین عنوان شده است که بین ارقام تماشای فیلم و امتیاز آن به عنوان وسیله ای برای روش شناسی عامه

پسند، رابطه وجود دارد. به چالش کشیدن این استراتژی ها اهمیت دارد. از نظر استقبال، گرایش فزاینده به مطالعات فیلم به موازات بسط حوزه فیلم و دین و فیلم و الهیات به پیش می رود. برای مثال، اثر استایگر، کلینگر و کوهن نشان می دهد تا چه اندازه مخاطبان به طور انتقادی و فعال با فیلم ها درگیر می شوند. درآمد گیشه، شاخصی برای امتیاز و برتری نیست؛

۱- Paul.

۲- Scott.

۳- Miles.

۴- Stone.

ص: ۳۰۴

به علاوه نمی توان متصور شد که آنچه بیننده به عنوان معنا از سینما برمی گیرد، در سازمان متنی فیلم رمزگذاری شده است. اصولاً مشخص نیست که تمایز میان سینمای «جای گزین» یا «هنری» و سینمای «عامه پسند» یا «جریان غالب» قابل دفاع یا حتی مؤثر باشد. به نظر می رسد نادیده گرفتن تمام فیلم های وابسته به جریان غالب صرفاً به دلیل ریشه های شرکتی و تجاری آنها، درست نیست. از دیگر سو، تحسین غیرمنتقدانه تمام فیلم های سینمای «جای گزین» نیز منطقی نیست. آنچه بعد از نامگذاری یک فیلم با عنوان «هنری» یا «عامه پسند» رخ می دهد، کمتر درباره سرمایه های مالی استودیوهای فیلم سازی یا ارزش هایی که فیلم از آنها دفاع می کند، اتفاق می افتد. تعریف فیلم تحت یک عنوان ممکن است بخشی از تلاش برای شکل دادن به علاقه کافی در جهت تغییر وضعیت گیشه باشد.

اگر شعور پذیرفته شده درباره تمایز هنری/ عامه پسند گاهی احمقانه به نظر برسد، آیا مبنای دیگری برای پیشبرد فرآیند انتخاب فیلم وجود دارد؟ وقتی حوزه فیلم و دین بر اساس ایستایی و رکود مشخص نشوند، کار کردن با معیاری انعطاف ناپذیر، ناممکن است. علاوه بر این، اهداف مختلف کسانی که در حوزه فیلم و الهیات فعالیت می کنند (که آگاهانه آنها را در اینجا به دو دسته مخالف تقسیم کرده ایم) کسانی که از منظر یک «خودی» با تعهد دینی به موضوع می نگرند و افرادی که (در حوزه فیلم و دین) می خواهند تحلیل گرانه و از دیدگاه یک «خارجی» یا «غیرمرید» به ادیان بپردازند روش شناسی های مختلفی دارد. با وجود این، دور از ذهن بودن قطعیت و عزم راسخ در این عرصه، شکست بحث را مشروعیت می بخشد.

تلفورد در دو مقاله آخرش برای انواع فیلم هایی که به نظر او، گستره ای مطالعاتی ارائه می کنند، مبانی طبقه بندی مطرح می کند. این فیلم ها:

ص: ۳۰۵

یا از نمادها، مضامین یا موضوعهای دینی در عنوان خود بهره می جویند؛

یا داستان آنها به موضوع دین می پردازد (در تعریفی گسترده تر فیلم های ماوراءالطبیعی و مربوط به علوم خفیه)؛

یا در بستر اجتماعات دینی جای گرفته اند؛

یا در تعریف شخصیت ها از دین بهره می گیرند؛

یا به طور مستقیم یا غیر مستقیم یا شخصیت ها (برای مثال بودا یا فرشتگان)، متون، یا مکان های دینی (نظیر بهشت و جهنم) سر و کار دارند؛

یا از عقاید دینی برای بررسی تجربهها و تغییرات و دگردیسی های یک شخصیت استفاده می کنند؛

یا به موضوعات و مسائل دینی از جمله مسائل اخلاقی توجه می کنند.

این طرح کلی به توضیح و تشریح بیشتری نیاز دارد. همانطور که تلفورد بدان اشاره دارد، وقتی بخواهیم فیلم هایی را شناسایی کنیم که برداشت هایی غیرمستقیم از شخصیت های دینی (مورد پنجم) ارائه می دهند، آن گاه تفسیر افراطی، خطری جدّی محسوب می شود.

همچنین برخی منتقدان معتقدند تمام فیلم های هنری در اسطوره های سانسکریت ریشه دارند. از طرفی شاید فردی ادعاهایی مشابه درباره سینمای ایران و شریعت مطرح کند که برای مثال، در آن حجاب برای شخصیت های زن بزرگسال، اجباری است (هیچ کدام از این سینماها در فهرست تلفورد مطرح نشده اند.) مورد هفتم، عبارتی نامفهوم و کلی است که می تواند راه را برای ظهور مجدد رویکرد تصادفی و اختیاری که پیش تر درباره آن بحث شد، باز کند. در نهایت، تأکید بر داستان، شخصیت و ساختار مستلزم تمرکز بر روایت فیلم است که در مقابل گرایشها در حوزه مطالعات فیلم و مفاهیم

ص: ۳۰۶

نظری «فیلم دینی» قرار می گیرد؛ حوزه ای که به طور خاص بر رفتارهای زیباشناختی تأکید می ورزد (در ادامه مشاهده خواهید کرد).

به هر حال، تحقیق تلفورد، یادآور مبانی آن است که بر اساس آنها تبادل نظرهای آینده درباره چارچوب مطالعه فیلم و دین ادامه خواهد یافت. در مرحله بعدی باید جلوی این دسته بندی ها (یا دیگر طرح های کلی) را گرفت و با سؤالات تحقیقی متمرکز به بحث گذارد. معیاری که بر اساس آن فیلم ها برای تحلیل انتخاب می شوند، باید مشخصاً با مسائل جاری مرتبط باشد. ازاین رو، معیارهای انتخابی در این کتاب بهوسیله عوامل متعددی مشخص شده اند. از جمله این عوامل، لزوم آن بر اساس اهداف کلی این پروژه بود. تعریف فیلم هایی که دین در آنها «برجسته یا مسلط» است، با در نظر گرفتن اهداف کلی تر آن، با ارجاع به وجوه مختلف روایت فیلم تعیین شده است. همچنین این موضوع مهم که آیا ویژگی های دینی باید در شرایط بصری فیلمی مفروض جای گیرند یا خیر، به همراه نقش مخاطب در شکل دهی به فیلم تحت عنوان فیلمی دینی، در ادامه بررسی شده است.

روش های مطالعه

اگر زمانی، انتخاب فیلم، تصادفی باشد، روش یا استراتژی تفسیری برخ نویسندگان حوزه فیلم و دین (یا الهیات) نیز به طور مشابه، آزاد است و شاید با عنوان تداعی که به سمت تمثیل یا نوع شناسی(۱) گرایش دارد، از آن یاد شود. مشکل این رویکردها، محدود کننده بودن آنهاست. این رویکردها با مجموعه ای از پیش فرض ها به سراغ فیلم ها می روند که دیگر مسیرهای رسیدن به شناخت را می بندند. این روش ها برای فعالان این عرصه، پرتحرک و هیجان انگیز است و ممکن است راه را برای مشاهده طنینهایی میان فیلم و

۱- Typology

ص: ۳۰۷

دیگر متون باز کننده متونی که اصلاً آنجا نیستند و تنها در ذهن فرد مفستر جای دارند.

آیشل(۱) و والش(۲) با حمایت آگاهانه از موضعی پست مدرن در اذعان به این نکته که روابطی که بین فیلمها و پیامهای کتاب مقدسی برقرار کردهاند، شاید فقط برای خود نویسندگان واقعیت داشته باشد، خاصی و غیر معمول به نظر میرسند. چنین صداقتی، دلپذیر است و در واقع، می تواند سازوکار اسطوره و ایدئولوژی را آشکار سازد، همان گونه که این دو نویسنده انتظار دارند. آنچه دقیقا مشخص نیست، این است که این هرمنوتیک چطور میتواند به نویسندگان کمک کند تا از تبدیل رشته آنها به یک فعالیت روشنفکرانه منزوی جلوگیری کند؛ فعالیتی که از روشهای معناسازی افراد غیرآکادمیک درباره سینمافاصله داشته باشد. درونی بودن جایی فعالیتی –_ کمال تعجب برخلاف واکنش های عوام گرایانه ای است که در ظاهر پشت سر آن قرار دارند.

در حالی که برخی نویسندگان در تفاسیر خود مواضع پست مدرن (یا حتی پیشامدرن) در پیش می گیرند، اثر جووت، استراتژی متفاوتی را نشان می دهد: این استراتژی، رسانه فیلم را در گرایش اخیر مطالعات کتاب مقدس به بحث می گذارد. از این رو، وی در کتاب خود که در سال ۱۹۹۹ منتشر شد، به عنوان آغاز بحث، این ادعای بروس مالینا را مطرح می سازد که نظرهای مربوط به "افتخار و سرافکندگی" در کشورهای حوزه مدیترانه باستان جایگاهی اساسی داشتند و بنابراین، راهکاری هرمنوتیکی برای کتاب مقدس عهد جدید و به ویژه مجموعه قوانین پولس(۳) ارائه می دهند. از آنجا که الگوی افتخار سرافکندگی، اصلی مهم برای پائول است. جووقت معتقد است کتاب

۱- Aichele

۲- Walsh

۳- Pauline Corpus

ص: ۳۰۸

گرایش هایی در تحلیل فیلم دینی نیز دریچه ای است برای متکلمان مسیحی تا از این طریق به خوانش فیلم بپردازند. اگر

پرسشهای مربوط به نظریه های مالینا را کنار بگذاریم، مشخص می شود این روش به تقلیل گرایی می انجامد. پیشنهاد مطالعات لذت بخشی همچون کتاب Babe (کریس نونان(۱)، ۱۹۹۵) و Babette s Feast(گابریل اکسل(۲)، ۱۹۸۷)، تمرینی سرگرم کننده است، ولی سرانجام درباره اینکه بیشتر موضوع هایی را درباره فیلم آشکار می سازد یا الهیات پولس، جای پرسشی باقی می گذارد. مطالعه جووت،(۳) نمونه رویکردی به فیلم است که بیشتر از مطالعات دینی در بافت الهیاتی ریشه دارد. با وجود این، چنین مطالعه ای، ترسیم کننده گرایشی کلی تر به سمت تمرکز بر وجوه خاصی از فیلم به قیمت نادیده گرفتن وجوه دیگر است. به طور خاص، با اندک توجهی نسبت به میزان سن، فیلمبرداری، تدوین یا صدابرداری، بر مطالعه بعد روایی فیلم ها تأکید شده است. نویسنده ای ادعا می کند ماهیت فیلم، داستان است، ولی همان طور که ماایستو(۴) می گوید:

ترکیب(۵) داستان با فیلم یا ترکیب تکنیک های تفسیر ادبی با رویکردهای فیلم در مورد بسیاری از تلاش های صورت گرفته در حوزه فیلم و دین مشاهده می شود.... در برخی موارد، برداشت از فیلم و داستان چنان یک دست در هم می آمیزد که به سختی می توان گفت از کدام یک بحث شده است. این موضوع می تواند موجب نپذیرفتن خاص بودن هر فرم یا قالب شود و دو رسانه به اشتباه، یکسان انگاشته شوند [به عبارتی ادبیات و فیلم]

توجه بیش از حد به روایت قابل درک است. بیشتر فعالان عرصه فیلم و

۱- Chris Noonan

۲- Gabriel Axel

۳- swett

۴- Maisto

۵- Conflation

دین و فیلم و الهیات، اصالتاً در مکتب مطالعات دینی یا الهیاتی، تربیت شده اند. هرچند مطالعات دینی، حوزه ساختارمند نه چندان مستحکمی است. به طور تاریخی، هر دو رشته متون ادبی را برتری داده اند یا به عبارت دقیق تر، انواع خاصی از متون ادبی بر دیگر رسانه ها، برتری داده شده اند. به اعتقاد کاسام, تا همین اواخر کارشناسان عرصه دین، از سنت متون اسلامی بدون رجوع به اینکه چطور مسلمانان نقاط مختلف جهان، ایمان خود را در زندگی و فعالیت روزانه ابراز می دارند، بحث می کردند. استرانسکی درباره غفلت سنتی مطالعات دینی از جهان اشیا صحبت می کند.

مسئله اینجاست که خوانش یک متن ادبی، تجربه ای متفاوت از خوانش یک فیلم است. یک متن مکتوب از نظام نشانه های لغوی بهره می گیرد، ولی در فیلم، کثرت دال های متفاوت (شنیداری، دیداری و لغوی) در فضای قالبی واحد یا مجموعه ای از قالب ها جای می گیرد. پرداختن به متنی مکتوب مستلزم آن است که لغات نگاشته شده بر صفحه را در ذهن خود مجسم و لب خوانی(۱) کنیم؛ در حالی که فیلم با ترسیم تصاویر و عرضه صداها، توقع متفاوتی از مخاطبان خود دارد. وقتی محققان بر

وجوه مشترک فیلم و متن (عناصر روایت) تمرکز کننـد، به اسـتثنای وجوهی که فیلم را در مقام فیلم، متمایز میکنـد. در نتیجه، تحلیلی محدود به دست می آید. به بیان دیگر، اجزای سازنده اصلی یک فیلم، پلان (ضبط تصاویر هنگامی که فیلم در معرض نور یـا معادل های دیجیتالی آن قرار می گیرد) و تـدوین (جابه جایی پلانها، کاری که در دوره پیشا- دیجیتال با اتصال انتهای یک پلان به ابتدای پلانی دیگر انجام می شد) هستند، ولی فعالیتی اندک در حوزه فیلم و دین (یا الهیات) این موارد اساسی را جست و جو می کند. این موضوع، پرسش هایی را

۱- Subvocalise.

ص: ۳۱۰

برمی انگیزد مبنی بر اینکه در بحث هایی که مـدعی کنار هم قرار دادن دو دنیای فیلم و دین در قالب یک دیالوگ هسـتند، به واقع چه می گذرد. آیا واقعا این گونه است که فیلم اصلا با وجود کتاب شناسی رو به رشد و کثرت

دروس آموزشی بررسی نمی شود؟

یک پیشنهاد

یک پیشنهاد

حال چه راهی را باید انتخاب کرد؟ پیش از آنکه به فعالیت در عرصه فیلم و دین و فیلم و الهیات با عنوان حوزه مطالعاتی قابل اطمینان توجه شود، راه هایی پیش رو دارد که باید بپیماید. اصول بنیادین باید بازبینی و شاید حتی دگرگون شوند؛ اندیشیدن درباره آنچه در فعالیتی میان رشته ای به کار گرفته می شود، اهمیت دارد. بدون پایه های مستحکم تر، بهویژه توانایی پرداختن به فیلم در مقـام فیلم، نمی توان نجـات حوزه فیلم و دین (یـا الهیـات) را متصور شـد. برای مثـال، فعالیت فیلم سازی در تحکیم بخشـیدن به جایگـاه خود به عنوان موضوعی برای پوشـش خبریِ بسـیاری از مجلات باسابقه در زمینه مطالعات دینی و الهیات، ناکـام مانـد. فیلم سـازی، بیشتر موضوع «شـماره ای ویژه»(۱) است به عنـوان موضـوعی اضـطراری، ولی در نهـایت، در حاشـیه جریان اصلی گفتمان عالمانه. این موضع بدون بنیان هایی مستحکم تر تغییر نمی کند و همچنان نادرست باقی می ماند. فعالیت در این عرصه گاهی خوانش های جالبی از فیلم هایی ارائه می دهـد که به طور دل خواه انتخاب شـده اند، ولی این خوانش ها غالباً بی ربط و نامناسب هستند.

توجه به محدودیت های فعالیتِ کنونی در عرصه فیلم و دین و الهیات مستلزم تمایل به گوش کردن و بحث با افرادی است که به طور جدّی در عرصه سینما قلم می زنند. همانطور که تمایل به ادغام معنای فیلم با روایت

۱- Special issue.

ص: ۳۱۱

نشان می دهد، نویسندگان معدودی در حوزه فیلم و دین (یا الهیات) به پرسشهای نظری توجه دارند. برخی، ادبیات جریان اصلی در حوزه فیلم را نادیده می گیرند و عده ای دیگر جسته و گریخته بدان توجه نشان می دهند. (برای مثال، کتاب مارش و اوریتز «گرایشهایی در تحلیل فیلم دینی»، مقدمه ای است درباره زبان فیلم، ولی موضوعهای مطرح شده تا رسیدن به تحلیل واقعی پیگیری نمی شوند).

برخی محققان در برابر مطالعات فیلم، مقاومت آشکاری نشان می دهند. در نوشته هایی که جنبه اعترافی نیز دارند، این مقاومت زاده اشتیاقی است برای دوباره به تخت نشاندن الهیات با عنوان «ملکه علوم.» از دیگر سو، مطالعات فیلم در عصر حاضر که در مارکسیسم و تحلیل روانشناختی ریشه دارد جایگاه دین در جامعه معاصر را نادیده یا دست کم می گیرد و این مهم با شناخت آشکار می شود. «مارتین از این موضوع گلایه مند است که شرایط به گونه ای است که گویی گفتمان نقد فیلم عصر تدوین برای نادیده گرفتن دین طراحی شده است.» با این حال، این دریافت، دلیلی قانع کننده برای فعالان عرصه مطالعات دینی یا الهیاتی ارائه نمی دهد تا فعالیت های اندك را جبران کنند.

یک واحد درسی مناسب درباره فیلم در بطن برنامه های آموزشی مطالعات دینی یا الهیاتی باید به عنوان یکی از اهدافش، دانشجویان را با حوزه های اصلی مطالعات فیلم آشنا سازد. با این همه، دانشجویانی که خواهان پیشرفت در حوزه های دیگر باشند، باید مجموعه ای چالش برانگیز از توانمندی ها را ارتقا دهند. درووری(۱) در ادامه بحث، فهرستی از مقتضیات دانشجویان کتاب مقدس را ارائه می دهد. «نیاز به دانشی درباره حداقل دو

۱- Drury.

زبان باستانی و دو زبان مدرن، درباره نقد متنی، درباره رویدادهای پیچیده و مبهم تاریخی، درباره تجلیات فلسفی و عمومی دین و دانشی درباره ادبیات جنبی که در سطحی وسیع و گاهی اوقات به سختی، خوانده می شوند».

تدریس نشدن مهارت های لازم برای توجه به متون فیلم و مخاطبان آن، آشکارا از ارزش رسانه فیلم می کاهد و بر اعتبار موقعیت کسانی می افزاید که مطالعه الگوهای فرهنگی جمعی را صرفاً پیش درآمدی می دانند برای آغاز «فعالیت واقعی» در حوزه مطالعات دینی و الهیات. البته خطری بالقوه در این نظر نهفته است که فیلم و دین (و الهیات) باید به مطالعات فیلم توجه کنند. چنین تعبیری ممکن است صرفاً «استبدادی» را با استبداد دیگر (مطالعات فیلم یا سینما) جایگزین کند. من از پذیرش غیرانتقادی یا تمام و کمال نظریه فیلم دفاع نمی کنم، ولی دستیابی به اهداف گفتوگو و مطالعات میان رشته ای بر موضوع، فرآیندها و یافته های تحقیق، اثر خواهد گذاشت.

تامسون کلین با اشاره به اطمینان نداشتن محققان و نهادهای آنها (دانشگاه ها و دستگاه های سرمایه گذار و سیاسی) درباره چگونگی ارزیابی مطالعات میان رشته ای چنین اظهار می دارد که باید بر دو بعد تمرکز شود. نخست، مقوله «فهم»(۱) است که وی آن را توانمندی در کسب دانش مناسب و رویکردهای مرتبط با موضوع بحث تعریف می کند. دوم، مقوله «دقت»(۲)

است و بهعبارتی توانایی بسط فرآیند هایی که دانش و نظریه رشته های مختلف را با یکدیگر ادغام می کند. این الگو، درجه ای بالاـ از انعطاف پذیری درونی را می طلبد؛ زیرا فراگیری و واکنش نسبت به اینکه جهان بینی رشته های درگیر بهطور مشخص چیست، امری لازم و ضروری

۱- Depth.

۲- Rigor.

ص: ۳۱۳

است. همچنین مستلزم پرورش اراده تحقیق و پرسوجوست؛ اراده ای که با تمایل به بررسی مکرر درستی و اعتبار نظرها و مطالب «وام گرفته شده» همراه می شود.

اعتقاد ندارم که دانشجویان و محققان عرصه دین و الهیات از فعالیت همتایان خود در حوزه فیلم تقلید کنند. هستند کسانی که نقد «صریح» فیلم را بهخوبی انجام می دهند؛ عاقلانه تر آن است که رویکردهایی در حوزه فیلم بسط یابند که توانمندی های مشخص کارشناسان عرصه دین را به کار گیرند. علاوه بر این، هرچند شاید جاه طلبانه به نظر برسد، ولی اهداف گفته شده درباره گفت وگو و فعالیت میان رشته ای در حوزه فیلم و دین (یا الهیات) درخور تحسین است و اگر نگرش های مرتبط با مطالعات دینی (یا الهیاتی) به راحتی کنار گذاشته شوند، قابل دستیابی نخواهند بود. همچنین مطالعات فیلم با چالش ها و مشکلات خود محاصره شده است. برخی معتقدند مطالعات فیلم با بحران «مناسبت داشتن»(۱) روبهروست. میلر در مقاله ای با عنوان «جدلی بی شرمانه»، مطالعات فیلم را به باد انتقاد گرفته و معتقد است بیشتر قسمت های آن «بی ارتباط» هستند. مطالعات فیلم بر گفتمان فیلم، سیاستگذاری عمومی یا فیلم سازی تجاری یا غیرتجاری تأثیر اندکی دارد.

جالب این است که اتهاماتی مشابه را علیه حوزه فیلم و دین نیز می توان مطرح کرد. فیلم های زیادی هستند که درون مایه یا عنوانهای معنوی یا دینی دارند. در آستانه قرن جدید، شاهد تولید فیلم هایی بودیم که دورن مایه هایی مابعدالطبیعی و پرسشهایی معنوی را مطرح می کردند؛ فیلم هایی نظیر: «عقاید»(۲) (ساخته کوین اسمیت ۱۹۹۹)، «پایان دوران»(۳) (ساخته پیتر هیامسو

۱- Relevance.

۲- Dogma.

۳- End of Days.

ص: ۳۱۴

۱۹۹۹) و «استیگماتا»(۱) (ساخته راپرت وین رایت، ۱۹۹۹). در سال های اخیر نیز آثاری متنوع بر پرده سینما ظاهر شده اند؛ آثاری همچون: «بروس قدرتمند»(۲) (تام شادیاک، ۲۰۰۳)، «قلمرو بهشت»(۳) (ریدلی اسکات، ۲۰۰۵)، «مردی که از خدا

شکایت کرد»(۴) (مارک جوف، ۲۰۰۱) و «میلیون ها»(۵) (دنی بویل، ۲۰۰۵). به علاوه، برخی از بحث برانگیزترین فیلم های سال های اخیر، موضوعهایی دینی را مطرح کرده اند. فیلم «مصایب مسیح»(۶) اثر مل گیبسن(۷) (۲۰۰۴) نمونه ای برجسته است و «آخرین وسوسه مسیح»(۸) ساخته مارتین اسکورسیزی(۹) (۱۹۸۸)، نمونه ای دیگر. نشریه «اکونومیست» با توصیف ویژگی فیلم «مصایب مسیح» به عنوان نشانه ای (نوع خاص آن) از هویت مسیحی معاصر، تا آنجا پیش رفت که انتخابات ریاست جمهوری، سال ۲۰۰۴ را انتخابی میان فیلم «فارنهایت ۹/۱۱»(۱۰) ساخته مایکل موور(۱۱) و فیلم «مصایب مسیح» نامید.

با وجود این، تعداد کمی از محققان حوزه فیلم و دین (یا الهیات) در بحث های عمومی درباره فیلم ها شرکت می کنند. برای مثال، مشهورترین افرادی که در مباحث مربوط به تولید فیلم «مصایب مسیح» شرکت کردند، فعالان بین الادیانی(۱۲) و عالمان کتاب مقدس (عهد جدید) بودند. ایشان اعتقاد داشتند این فیلم در تضاد با آرا و عقاید علمی درباره ریشه ها و نیّت روایاتی است که در انجیل به مرگ و رستاخیز مسیح اختصاص یافته و نیز برخلاف دستورالعمل های واتیکان دوم(۱۳) است که نمایندگی کاتولیکِ جامعه یهودیان

۱- Stigmata.

۲- Bruce Almighty.

۳- Kingdom of Heaven.

۴- The Man who Sued God.

۵- Millions.

۶- The Passion of The Christ.

۷- Mel Gibson.

۸- Last Temptation of The Christ.

۹- Martin Scorsese.

۱۰- ۱۱/۹ Fahrenheit.

۱۱- Michael Moore.

۱۲- Interfaith.

۱۳- Post-Vatican II ۲۰

و یهودیت در امور مربوط به موعظه، تدریس و نمایش را برعهده دارد. این مداخلات در قانع کردن گیبسن مبنی بر اینکه برخی افرادی که ترسیده اند، ممکن است آتش یهودستیزی را شعله ور سازند، ناکام ماندند تا اندازه ای به این دلیل که درباره چالش های خاص پیش روی افرادی که می خواهند درباره زندگی و مرگ مسیح فیلم بسازند، کمتر راهحلی ارائه می دهد. بیشتر کارشناسان پرسروصدا بحث و جدل اولیه خود را بر اساس مطالعه فیلم نامه مطرح می کردند، حال آنکه پاسخ زیرکانه و موفقیت آمیز گیبسن این بود که صحنه هایی را برای نمایش آماده کرد که به مردم اجازه می داد تا نسخه ای ابتدایی از فیلم را

مشاهده کنند.

پیشنهاد میلر برای نقد فیلم این است که بهواسطه ادغامی همه جانبه با مطالعات فرهنگی، «مناسبت» خود را بهدست آورد. وی در ارائه این پیشنهاد تنها نیست. در دهه اخیر، مطالعات فرهنگی، مطالعات فیلم را دگرگون ساخته است. رویکرد مطالعات فرهنگی فیلم مستلزم ردّ نظریههای قبلی در حوزه فیلم نیست، بلکه بیشتر بر شانه اولویت ها و روش های قدیمی بار میشود و شکل می گیرد. مطالعات سنتی فیلم بر تحلیل متون فیلم، روش های تولید و فن آوری های مرتبط با آن تأکید می ورزید. مطالعات فرهنگی علاوه بر این، به فرآیندهای توزیع، نمایش و دریافت فیلم نیز نظر می افکند. این رویکرد، خواستار گسترش نگاه و توجه از تولید و تفسیر «متن» فیلم به روابط میان «متون و تماشاگران، نهادها و فرهنگ محیط» است. به عبارت دیگر، ابزاری است برای اجتناب از قطب های دوگانه مؤلف گرایی[1] و واکنش خواننده. این رویکرد، روش هایی را بررسی میکند که فیلم ها به واسطه ایجاد رابطه ای سه گانه میان «متون»، بافت ها و مخاطبانِ فیلم، معانی خود را بهدست می آورند.

۱- Auteurism

ص: ۳۱۶

همانند مطالعات سنتی در عرصه فیلم، رویکرد مطالعات فرهنگی نیز به موضوعهای جنسیت، «نژاد» و نظرهایی درباره پساساختارگرایی، پسااستعمارگرایی و مادی گرایی گرایش دارند. آنچه با مباحث مرتبط با آینده حوزه مطالعاتی فیلم و دین (یا الهیات) ارتباطی ویژه دارد، این است که حامیان این رویکرد در حوزه فیلم اذعان دارند فعالیت های ایشان چندرشته ای یا ضدرشته ای است، موضوع بحث ها و چالش های فعلی هستند و از انسان شناسی و مطالعه دین همان اندازه الهام می گیرند که از تحلیل ادبی و مطالعات سینمایی. به عبارت دیگر، مطالعات فرهنگی، روشی برای ارزیابی فیلم ارائه می دهد که گهگاه مدعی رابطه با مطالعه علمی ادیان مختلف است. جای تعجب نیست که رابطه مطالعات فرهنگی با مطالعات فیلم، خود جای بحث دارد. همانطور که اِستم[1] اشاره می کند، عنوان «مطالعات فیلم» مستلزم توجه به یک رسانه است و هدف «مطالعات فرهنگی»، گستره ای از گرایشها و علایق است.

در تعریفی به غایت گسترده، فرهنگ، تمام تولیدات بشری را دربرمی گیرد، از جمله مفاهیم و ساختارهای اجتماعی و همچنین اشیا و مصنوعات. همانطور که یک قالب فرهنگی با روش های صنعتی توده ای، تولید و در نهایت، در جهت کسب سود وارد بازار مصرف می شود، فیلم نیز می تواند با طیفی از دیگر چیزها نظیر تلویزیون، سی دی های موسیقی، لباس، مایکروویو یا دوچرخه مقایسه شود. در این راستا، مطالعات فرهنگی می تواند خطری باشد برای اصل اساسی مطالعات فیلم؛ یعنی خاص بودن فیلم. دیگران معتقدند مطالعات فرهنگی، توسعه ای جدایی ناپذیر و ضروری در مطالعات فیلم است و به این نکته اشاره دارند که بخش بزرگی از نظریه

۱- Stam.

ص: ۳۱۷

سنتی فیلم، از هدف تحقیقاتی خود به دور افتاده بود. مخالفت های دیگر را کسانی مطرح می کنند که نسبت به تمایل حامیان مطالعات فرهنگی مبنی بر بررسی فیلم های عامه پسند در کنار هنر فرادست و فرهنگ فراگیر ملّت شک می کنند. ویلمن که به دلیل آثارش در زمینه سینمای سوم مشهور است، معتقد است این موضوع، خطر مهارت زدایی از این حرفه را به همراه دارد. مطالعات فیلم ممکن است با از دست دادن لبه انتقادی و دغدغه های سنتی خود درباره ارزش زیباشناختی به عوام گرایی سقوط کند. در پاسخ به این موضوع، از محدودیت های تمایز میان امر عامه پسند/ هنری پیش از این بحث شده است و توانایی جریان علمی در غرب در تعیین ارزش های زیباشناختی به چالش کشیده میشود. این تصور نیز اشتباه است که فکر کنیم مطالعات فرهنگی به تحلیل «متون» فیلم نمی پردازد یا اینکه مطالعه امر عامه پسند لزوماً مستلزم عوام گرایی است.

با این همه، این هشدارها درباره رویکردهای مطالعات فرهنگی در حوزه فیلم مناسب و بجا هستند. ازاین رو، محدوده مطالعات فرهنگی که مطالعات فیلم، جهت خود را به سمت آن تغییر داده است فضایی پرگریز فراهم می آورد که در آن، تبادل نظر میان مطالعات دینی (یا الهیاتی) و مطالعات فیلم به صورت جدید امکان پذیر خواهد بود. برای عالمان دینی، فرصتی وجود دارد تا به گونهای با نقد فیلم درگیر شوند که مستلزم رابطه ای حاشیه ای و تابع نباشد؛ رابطه ای که در آن، تبادل نگرش، فرآیندی یک سویه از مطالعات فیلم به سمت دین (یا الهیات) نیست. اساساً مطالعات فرهنگی هر نوع توضیح و تفسیر فراگیر (و ملحدانه) را که روش های نظریه پردازی اولیه در حوزه فیلم نظیر مارکسیسم، ساختارگرایی و تحلیل روانشناختی سعی در حمایت از آنها را داشتند رد می کند. این موضوعی اساساً گفتوگویی و تعاملی است و به طور خودکار، سکولاریزم را مفروض نمی انگارد و نیز این

ص: ۳۱۸

امکان را دور از ذهن نمی داند که متخصصان عرصه مطالعات دینی (یا الهیات) می توانند توان مندی ها و نگرش هایی متمایز و ارزشمند را وارد عرصه فیلم کنند.

حرکت به سمت ایجاد زمینه های مشترک به پیشرفت ها در بطن مطالعات سینمایی و فیلم منحصر نمی شود. مطالعات دینی، گرایشی فزاینده به سمت مطالعات فرهنگی را نشان می دهد. یکی از حامیان بریتانیایی پیشرو در این زمینه، آقای نِی(۱) معتقد است که در حقیقت، مطالعات دینی باید دوباره مفهوم سازی و با عنوان «دین و فرهنگ» نام گذاری شود. وی چنین اظهار می دارد که «آنچه با عنوان «مطالعات دینی» می شناسیم، به صورتهای مختلف، نوعی از مطالعات فرهنگی است؛ یا حداقل آنقدر در مطالعات فرهنگی ریشه دارد که افراد مطلع در حوزه مطالعات دینی مجبورند به آنها توجه کنند.» به واقع، چرا اینگونه است؟

در سوی دیگر اقیانوس اطلس، اووچ(۲) اشاره می کند که «بسیاری از عالمان دینی در سرتاسر جهان به چیزی اذعان دارند که مردان دینی یا معنوی... مدت زمان زیادی است بهواسطه مشاهده، تجربه زندگی و شهود با آن آشنایی دارند؛ یعنی اشیای مادی ساخته های دست بشر ظروفی هستند که تقدس را ایجاد و بیان می کنند، تجسم میبخشند و منعکس می سازند.» این رویکرد مدعی است دین در فرهنگ مادی و مصنوعات جای می گیرد و اجرا می شود. این رویکرد چنین ادعا می کند که اشیای مادی (نظیر کتاب، فیلم و یا هنر) هیچ معنای ذاتی و مختص به خود ندارند و بدون توجه به بستر تاریخی «قابل خوانش»

نیستند:

معنـا... در مجموعه ای مسـتقل و در دسترس از رمزهـا قرار نـدارد، به گونه ای که به دلخواه به آنها رجوع کنیم. متن در درون خود، معنا یا

۱- Nye

۲- Ochs.

ص: ۳۱۹

ایدئولوژی هایش را دربرنمی گیرد؛ هیچ متنی نمی تواند تأثیرات خود را تضـمین کند. مردم همیشه در حال به چالش کشیدن متن هسـتند، نه صـرفاً برای رسـیدن به معنای یک متن، بلکه برای ساختن معنایی که با زندگی، تجربه ها، احتیاجات و خواسـته هایشان، مرتبط باشد.

به طور خلاصه باید گفت این رویکرد، توجه تشدیدیافتهای را نسبت به ابعاد مادی و «ویژگی مناسبت داشتن»(۱) برای مطالعه ادیان به ارمغان می آورد که همان جزئیات شرایط بازتولید و ابراز معانی دینی است.

در شـرایط رشـد رویکردهـای مطالعات فرهنگی در حوزه فیلم و نگرانی حامیان مطالعات دینی درباره اجرای عقایـد و نظرهای دینی در جهـان مـادی، می توان شاهـد بود که چطور بـا بسـط و پیشـرفت یـک جریان فکری در حوزه دین و فیلم، تعادل میان منزلت فیلم و مطالعـات فیلم و توجه به سـنت هـای دینی و پیروان آن بر هم میخورد و این شـرایط بـا ایجاد فصل مشترکی میان نظریهها و موضوعهای مورد بحث، مستعد هم گرایی رشـته های مطالعاتی به سـمت یکدیگر است؛ نوعی از فعالیت میان رشته ای واقعی که تـاکنون کمتر شاهـد آن بوده ایم. اگر مطالعات فیلم و دین در این مسیر هـدایت شونـد، به چه چیز شبیه خواهند شد؟ این موضوع چه حرفی برای گفتن دارد؟

میلز در مطـالعه خـود که در سـال ۱۹۹۸ بـه انجـام رسید، یکی از روش هـای به کـارگیری مطالعـات فرهنگی برای بررسـی و واکـاوی نمایش دین و ارزش ها در فیلم های عامه پسند را الگوسازی می کنـد. وی به شـبکه های اجتماعی و سیاسـی که در بطن آنها فیلم ها تولیـد و توزیع می شونـد، علاقه نشان می دهـد؛ هرچنـد این موضوع اساساً در قالب نقد و بررسـی مطبوعاتی صورت می گیرد، ولی وی نظر خود را تا اندازه ای اینگونه شرح می دهد که «بیشتر مخاطبان

۱- Occasionality.

ص: ۳۲۰

فیلم... فیلم ها را در ارتباط با تردیـدهای مشترک همان لحظه مشاهـده و درباره آنها بحث می کنند.» هرچند این کتاب به طور مسـتقل شـکل خودش را پیـدا کرده است، ولی از برخی جهـات، بسـط انـدیشه میلز به نظر می رسـد. به طور خـاص، کتاب در

جست وجوی درگیری منسجم تر با دانش پژوهی در حوزه مطالعات فرهنگی و محدوده آن است و به این شناختِ می رسد که مطالعات فرهنگی بسیار بیشتر از آن چیزی که میلز اجازه آن را می دهد، در فعالیت فعلی در حوزه مطالعات فیلم درگیر شده است (با وجود اظهار نظر کوتاه او مبنی بر اینکه مطالعات فرهنگی، دیگر رویکردها در حوزه فیلم را رد نمی کند).

چنین تصدیقی، روایت فیلم به عنوان محصولی فرهنگی را تقویت می کند؛ محصولی با تاریخی ویژه درباره توزیع و نمایش آن که تبادل نظری عمیق تر با نظریه فیلم به ویژه در حوزه های زیباشناختی و دریافت را تسهیل می سازد. بحث درباره فیلم، چهار حوزه را دربرمی گیرد: روایت، سبک، بستر فرهنگی و دینی و دریافت. پیش از این، از روایت فیلم بحث شد و در این مرحله شامل داستان و شیوه ترسیم آن و نیز شخصیت هایی می شود که در فیلم ها زندگی می کنند. سبک دربرگیرنده ابعاد زیباشناختی و صوتی تصویری می شود؛ از جمله میزانسن، فیلم برداری، تدوین و صدابرداری. همانطور که پیش از این اشاره شد، برخی منتقدان که به چنین موضوعهایی (دینی) علاقه نشان می دادند در مسائل مربوط به سبک فیلم، ویژگی های مابعدالطبیعی یا معنوی فیلم را می گنجاندند. به طور خلاصه، در بحث کلی درباره رویکردهای مطالعات فرهنگی در حوزه فیلم به بستر فرهنگی و دینی توجه میشود. در نهایت، دریافت (گاهی تحت عنوان «تولید ثانویه» شناخته می شود، به دلیل نقش فعالی که مطالعات فرهنگی برای مخاطبان قائل می شود) سعی در ترسیم نقشه روش هایی دارد که به واسطه

ص: ۳۲۱

آنها فیلم تفسیر می شود. ترسیم وضعیت تمام انواع تفاسیر (بهویژه زمانی که با فیلم های قدیمی تر سروکار داریم)، مشکل است: «فیلمی که دیدم، هرگز آن فیلمی نیست که به یاد دارم.» با وجود این، واکاوی قالب هایی که (بازنگری ها/ فعالیت های طرفداران/ صنعت، دولت و ...) طیفی از واکنش های محتمل نسبت به فیلم را شکل می دهند، امکان پذیر است.

هدف کلی این رویکرد چندوجهی، ارائه روایتی غنی تر از فیلم هاست؛ روایتی که کاربردها و ماهیت متون فیلم را ارزیابی می کند؛ متونی که در بافت های ویژه و سازنده عمل می کنند. بررسی فیلم از این منظر، دستیابی به درک دوگانه از فیلم؛ در مقام مجموعه ای از تصاویر که بر صفحه نمایش داده می شوند و همچنین مصنوعی اجتماعی را امکان پذیر می سازد. درست به مانند وضعیت کنونی در عرصه مطالعات فیلم، «امر زیباشناختی و امر فرهنگی نمی توانند در مقابل یکدیگر قرار بگیرند.» ازاین رو، برای به کارگیری مؤثر فیلم در مطالعات مربوط به دین، ممکن و لازم است که هم «بیشتر به تماشای فیلم بپردازیم و هم نسبت به مشاهدات خود واکنش بیشتری نشان دهیم».

نتیجه گیری

نتیجه گیری

این مقاله راه هایی پیشنهاد می دهد که به واسطه آنها می توان با تکیه بر ابعاد لغوی، بصری، توزیعی و تبلیغاتیِ تجربه فیلم و البته ابعاد روایی یا متنی فیلم، تحلیل فیلم و دین را ارتقا بخشید. به طور خاص، در این فصل بحث شد که رویکردهای مطالعات فرهنگی حرف زیادی برای گفتن در عرصه فیلم دارند. تمایل به انتخاب یافته ها و مفاهیم و افرادی که در رشته های متنوع فعالیت دارند، بدین معناست که مطالعات فرهنگی، تلفیقی است از مجموعه ای از

ص: ۳۲۲

استراتژی هایی که منتقدان حرفه ای فیلم به کار میگیرند. این نوع آزادی، فضا را برای تبادل نظر میان دانش های تخصصی و روش شناسی های ویژه باز می گذارد؛ به گونه ای که فعالان عرصه مطالعات دینی (یا الهیاتی) می توانند این مباحث را به حوزه فیلم وارد کنند.

فعالیت در حوزه فیلم و دین (یا الهیات) به معنای رد فرضیه ها، توانمندی ها و خواسته های پیشین نیست. همچنین این کار به آن معنا نیست که فرد می تواند در روایت فیلم، هر کاری انجام دهد. در عوض، آنچه سفارش می شود، تمرکز بر فصول مشترک میان فیلم و دین است که با آگاهی نسبت به آنچه در جایی دیگر در حال انجام است، همراه می شود. اگر چنین کاری صورت گیرد، آن گاه تنها یک تبادل نظر ساده برقرار نکرده ایم، بلکه مشاهده خواهیم کرد در دور از ذهن ترین حوزه ها، مشغول فعالیت هستیم؛ شیوه ای که واقعاً از اهمیت برخوردار است (به نقل از: میلر).

ص: ۳۲۳

فیلم های کودکان و تخیل

فیلم های کودکان و تخیل (۱)

جان سی، لیدن (۲)

رضا رحیمی فرد

مقدمه صفحاتی که پیش رو دارید، برگردان بخشی از کتاب فیلم به مثابه مذهب (ساطیر، اخلاقیات و آیین ها) اثر جان سی، لیدن است که می کوشد رویکردی معتدل به فیلم های عامه پسند و پرفروش داشته باشد و از نگاه نخبه گرایی که به آثار عامه پسند روی خوش نشان نمی دهد، دوری گزیند. او از رهگذر تحلیل نشانه ها و پدیدارهای مذهبی موجود در آنها، در پی گشایشی در نگرش انتقادی ایدئولوژی محور است. لیدن در این کتاب به قدرت فیلم های عامه پسند در انتقال و تغییر انگاره های مذهبی اشاره می کند و اهتمام ویژه مطالعات مذهبی و خداشناسانه را در برابر آنچه در سطح عام

جامعه رخ می دهد, ضروری می داند.

۱- children's films and fanlasy the part of "films Religin"

۲- Johan clyden عضو هیئت علمی کالج دنا در امریکا، رئیس دپارتمان مذاهب در این کالج، رئیس گروه فیلم - مذهب در آکادمی آمریکایی مذهب، برای اطلاع بیشترنک: http://www.dana.edu/academics/faculty/lyden/Film as religion: myths, morals, and rituals/John C. Lyden. New York, New York University Press. ۲۰۰۳. ۲۸۷ pages.

او در این بخش به تحلیل ژانر کودک و فیلم عامه پسند "ای.تی، موجود فرازمینی" می پردازد و به جهان بینی نهفته در این اثر به واسطه پدیدارهای درونی و بیرونی، اشاره می کند. لیدن، یکی از پژوهشگران و استادان پرکار در رشته ای دانشگاهی با عنوان مطالعات فیلم و مذهبی است که در ایران پایگاهی ندارد. امید است زمینه راه اندازی چنین رشته ای در ایران و تحصیل و تحقیق علاقه مندان در آن به زودی فراهم شود که به یقین، آثار سودمند زیادی خواهد داشت. آنچه می تواند به طور حیرت انگیزی سبب شکل گیری عنوان ژانر برای فیلم های کودکان باشد، این است که آنها بیش از ساختار و موضوع محوری خود، با نشانه های مخاطبانشان تعریف می شوند، ولی آنچه تاکنون دیده شده، این است که بیشتر ژانرها، مخاطب خاص خود را می طلبند و برای آنها طراحی می شوند، مانند فیلم های حادثه ای(۱) که برای مردان جوان و فیلم های کمدی - عاشقانه(۲) و اشک بار(۳) که برای زنان جوان طراحی شده است. این سخن بدان معنا نیست که دیگر گروه های سنی نمی توانند از این فیلم ها لذت ببرند، بلکه همین ملاحظه گروه سنی خاص، ساختمان و نظام این فیلم ها را تعیین می کند. فیلم های کودکان به طور مشخصی برای کودکان ساخته شده اند و به همان اندازه برای والدینی است که این فیلم ها را برای تماشای فرزندان خود انتخاب می کنند. پس این فیلم ها میان دو گروه مخاطب در حرکتند. برای مثال، بعضی از صحنه های طنز بزن و بکوب برای کودکان و برخی قسمت های پیچیده ارجاعی تنها برای بزرگسالان است که از پس فهم آن برمی آیند. از این نظر باید به فیلم های خانوادگی هم اشاره کنیم که گاهی به

۱- Action movies

۲- Romantic Comedies

۳- Tearjerkers

صورت متمایز از فیلم های کودکان، جزئیات خاصی از پیشرفت طرح و شخصیت را به بزرگسالان ارائه می دهد. با این حال، برای کودکان نیز سرگرم کننده هستند؛ زیرا کودکان هم به صحنه های واقعی و حادثه ای بیشتر از صحنه های کارتونی گرایش دارند. به همین دلیل، گاهی یک فیلم را خانوادگی می نامند؛ چون دارای درجه بندی G (مناسب برای همه گروههای سنی) است و در آن از صحنه های جنسی، خشونت یا توهین به مقدسات یا هرگونه تأثیر منفی بر کودکان خبری نیست. فیلم هایی که کودکان و والدینشان را نشانه می گیرد, باید بدون آن نوع صحنه هایی باشد که در فیلم های با درجه بندی R (بالای ۱۷ سال) یافت می شود. افزون بر این، امروزه همه فیلم های کودکان دارای درجه بندی G نیستند و حتی فیلمهای کمی درجه بندی PG(راهنمایی والدین توصیه می شود) دارند و در آنها نوعی طنز ملایم جنسی به کار می رود که مورد علاقه افراد بالغ است. این ملاحظه که همه فیلم های با ویژگی کودکانه، به کودکان اختصاصی ندارد و همچنین در همه فیلم های کودکان، لزوماً کودکان حضور ندارند، ارزشمند است. با این حال، در این گونه فیلمها معمولاً بچه ها حضور دارند و موجودات کوچکی حضور دارند تا نسلهای جوان تر بتوانند با آنها یکی و همراه شوند: حیوانات، اسباب بازی ها یا

موجودات سحرآمیز شمار شگفت آوری از این فیلم هایی که مختص کودکان ساخته شده است، بازار بزرگی برای بچه ها و خانواده هایشان تشکیل داده اند. هرگونه کوششی برای دستیابی به نظریه ای فراگیر در مورد فیلم های کودکان، بیش از ظرفیت این ژانر گسترده می شود زیرا تلاشی است برای گنجاندن همه فیلم ها در یک قالب یکسان با این حال، برخی مؤلفه های بدیهی ژنریک هم

ص: ۳۲۶

وجود دارد که افزون بر ژانر کودک، در دیگر ژانرها یافت می شوند. به همین سبب، پیوندهایی میان ژانر کودک و تخیلی(۱) برقرار کرده ام؛ زیرا چنین فیلم هایی (ژانر کودک) تمایل زیادی دارند تا در جهان قصه های جن و پری یا موقعیت هایی که زمینه را برای کارهای سحرآمیز یا حرف زدن حیوانات فراهم می کنند، قرار بگیرند. البته همه ویژگی های فیلم های تخیلی با ژانر کودک متناسب نیست، ولی بخش بزرگی از آنها این گونه اند؛ زیرا دنیای کودکان بسیار شبیه به موقعیت های خیال انگیزی است که درگیری سختی میان خیر و شر درمی گیرد و کودکان می توانند آن را بفهمند و درک کنند. نیروی سحرآمیز شخصیت ها تمایل دارد تا بر توانایی انتخاب خیریا شر تأکید کند (آیا باید شاهزاده خانم را نجات دهم یا فرار کنم؟)، آن هم به وسیله راه های بدیهی و روشنی که بسیار زیرکانه تر از قالب های دنیای واقعی بزرگسالان برای بیان گزینه های انتخابی و پیش روست. همچنین شخصیتهای اصلی معمولاً مجبور هستند خود را به عنوان اشخاصی درستکار، شجاع ومتواضع نشان دهند، همان گونه که در فیلم پینوکیو(۲) اتفاق افتاد. بدین ترتیب، پینوکیو برای به دست آوردن امتیاز یک پسر واقعی بایک شاهزاده ازدواج میکند یا به عنوان عضوی ارزشمند از یک خانواده پذیرفته می شود. آنها همچنین نیاز دارند تا با مسئولیت هایشان روبه رو شوند. مانند: علاءالدین (۳) یا شیرشاه(۴).

کارتون های بلند کمپانی دیزنی، از الگوی خاصی پیروی می کنند، اگر چه تغییرات و پیشرفت های مشخصی در طول زمان داشته اند. برای مثال، قهرمانان با اراده ای که به سادگی به سرنوشت و خواست روزگار تن

۱- Fantasy

۲- Pinocchio-۱۹۴۰

۳- Aladdin-۱۹۹۲

۴- The Lion King-۱۹۹۴

ص: ۳۲۷

نمی دهند. همین گونه است مولان(۱) که با تغییر قیافه و لباس مردانه، وارد ارتش می شود و با جنگی غیرمعمول، شرافت و آبروی خانواده پادشاهی اش را حفظ می کند و پوکاهانتاس(۲) که با متقاعد کردن پدرش برای نکشتن اسمیت، از وقوع جنگ جلوگیری کرد. بیشتر فیلم های کمپانی دیزنی دارای نوعی نگاه جنسیتی هستند که در هر صورت، شخصیت های مؤنث به موازات انجام کارهای قهرمانی که از الگوی قصه های افسانه ای پیروی می کند، باید منتظر شاهزاده نیز بمانند. خواه این قهرمان، «سفیدبرفی» باشد یا «زیبای خفته» یا «سیندرلا» یا حتی «پری دریایی» کارتون «زیبا و حیوان»(۳) اندک تغییراتی در این

الگو می دهـد، به این صورت که زیبـا مجبور است حیوان را ببوسـد تـا او را نجات دهـد، ولی همچنان به آن امیـدواری سـنتی برای داشتن یک شوهر شاهزاده، وفادار است.

همچنین فیلم هـای کودکـان در بیشـتر مـوارد، موجودات کوچـک و معمولاً ـ بـدون قـدرت را نشـان می دهنـد تـا آن دسـته از کودکـانی کـه به راحـتی خـود را در مـوقعیت قرار می دهنـد, بتواننـد مسـئولیت پذیرشونـد. محصولاـت کمپـانی دیزنی مـانند «صـدویک توله سگ»[(۴)] و منجی[(۵)] کاملاًـ بـا این الگـو سازگارنـد. همین گـونه است محصـول کمپـانی پیکسـار «زنـدگی ساس»[(۶)] و محصول دریم ورکز بـا نام «مورچه ها»[(۷)] که در مورد دو حشـره از نسـل انیمیشن کامپیوتری است که نجات می یابنـد. کـارتون اخیر (مورچه هـا) در اصـل، یک بازسازی از فیلم وسترن «هفت عالی مقام»[(۸)] است که آن هم بازسـازی فیلم کلاسیک آکیرا

۱- Mulan–۱۹۹۸

۲- Pocahontas–۱۹۹۵

۳- Beauty and the Beast–۱۹۹۱

۴- ۱۰۱Dalmations–۱۹۶۱/۱۹۹۶

۵- The Rescuers–۱۹۷۷

۶- Bug's life–۱۹۹۸

۷- Anis–۱۹۹۸

۸- The Magnificent Seven–۱۹۶۰.

کوروسـاوا به نام «هفت سامورایی»[(۱)] است. در این نسـخه از فیلم بچه هـا، دسـته ای از مورچه ها، گروهی اساسـی را اجیر می کننـد تا از آنها در برابر ملخ های زورگو که غـذای آنها را غارت می کننـد، حفاظت کننـد، بـدون اینکه بداننـد این ساس ها بیشتر از اینکه جنگجو باشـند، بازیگر سـیرک هسـتند. با وجود این وضـعیت شکننده و مغلوب، آنها(مورچه ها) چنان اوضاع را اداره میکنند تا در برابر دزدان پیروز شوند. در کارتون مورچه ها، یک مورچه سرکشـی (با صداپیشگی وودی آلن، یک روان پریش کامـل) کمـک می کنـد تـا یک کودتای نظامی سـربازی خودبزرگ بین که می خواست همه زحمت های مورچه های کارگر را خراب کند، خنثی شود.

در دو کارتون «داستان اسباب بازی»[(۲)] محصول کمپانی پیکسار نیز اسباب بازی ها، یکی از خودشان را از دست یک کودک دیگر آزار و یک کلکسـیونرطماع نجات می دهند. این کارتون، نمونه فیلمی است که ارزشی دوستی در زندگی را به موازات اهمیـت پـذیرفتن نقاشـی و مسـئولیت در زنـدگی، آمـوزش می دهـد. ایـن نقش برای اسـباب بـازی هـا ایـن است که در جعبه خودشان به عنوان اسـباب بازی، کودکان را خوشـحال کنند تا اینکه یک مرد فضایی واقعی باشـند (مانند بازلایتر که این گونه فکر می کنـد) یـا اینکه قسـمتی از یـک موزه باشـند (مثل وودی که در مورد آن وسوسه شـد. در قسـمت دوم). بـدون تردیـد،

کودکان دوست دارنـد که اسـباب بازی هایشان به فرمان آنها باشـند (تا زمانی که آنها متحمل شـکنجه نباشـند)، ولی در واقع، خطاب اصـلی فیلم با بزرگترهاست که شایـد متوجه شوند شـغل و شـهرت در مقایسه با بودن آنها در کنار کودکانشان، اهمیت کمتری دارد.

۱- Seven Samurai-۱۹۵۴

۲- Toy Story-۱۹۹۵, ۱۹۹۹

ص: ۳۲۹

معمولاً والدین در فیلم های کودکان می آموزند که پدر و مادر بهتری باشـند. این فرآیند، تکمیل کننده خواسـته های مطلوب کودکان است، به این شـکل که به بزرگسالان، اخلاق گذرانـدن اوقات با بچه هایشان را پیشـنهاد میدهد: اخلاقی که در واقع، شامـل تن دادن به هر نوع درخواست وهوسـی نمی شود. برای مثـال، در کارتون «ویلی و ونکا و کارخانه شـکلات سازی»،(۱) مخاطب می آموزد که کودکان لوس و خودخواه، به دلیل داشـتن والدینی که ارزش های درست را به آنها آموزش نداده اند، در کارخـانه موفق نمی شونـد و والـدینشان، آنهـا را سـرزنش میکننـد. در مقابـل، یـک پـدر یـا مـادر تیربین و دوراندیشـی به فرزنـدانش فرصتی می دهـد تا قـدرت خود را اثبات کننـد و نشان دهند توانایی محافظت از خود را دست کم در دنیای خیالی فیلم دارند.

در فیلم «تنها در خانه»(۲)، یک پسـر نوجوان تخس، ناخواسته در خانه جا می ماند، در حالی که خانواده اش به سفر اروپا رفته انـد و پیش از اینکه آنهـا بتواننـد برگردنـد. او به انـدازه کـافی، مسـئولیتهایش را در حفاظت از خود آموخته است، حتی خرید کردن و لباس شستن او با یک سری از وسایل قابل حمل که زمینه ایجاد یک سلسله خشونت کارتونی را فراهم می کنند. نقشه گیر انداختن افرادی را که قصد دزدی از خانه اش را دارند، اجرا می کند. هرچند بسیاری از بزرگترها (مثل خودم) به خشونت هـای دیگر آزارانه این فیلم و ایـده کودکی که بـا سـهل انگـاری به کارهای خنـده آور دست می زنـد، انتقاد دارنـد، کودکان بسیاری (مثل فرزند من) نیز از آزادی و قدرت خیالی بدون حضور بزرگترها در فیلم لذت می برند. پس می بینیم که بزرگترها و بچه ها به درک های مختلفی از یک فیلم می رساند و شاید پیام های متفاوتی

۱- Willy Wonka and the Chocolate Factory-۱۹۷۱

۲- Home Alone-۱۹۹۰

ص: ۳۳۰

دریافت می کننـد که به توانایی یکی شدن و همراه شدن بزرگسالان با کودکان بسـتگی دارد. فیلم های کودکان چون قدرتی به آنهـا می دهـد که معمولاً ندارنـد، برخی روابط متعارف میان بچه و پـدر یا مادر را به هم میریزد، ولی بیشتر وقت ها موجب تثبیت ارزش های خانوادگی به صورت قراردادی نیز می شود؛ به همان اندازه و به همان خوبی که صاحبان اخلاق سنتی چنین کاری می کنند.

دوروتی در فیلم «جادوگر شـهر آز»(۱) در مـدتی که بر فراز رنگین کمان است. با قـدرت نقشه می کشد تا دو ساحره را نابود کنـد و جادویشـان را بی اثر سـازد. ولی همه کارهایش با انگیزه برگشـتن به خانه و فرار کردن آمیخته شـده است. طبیعت فیلم های کودکان این اجازه را به بچه ها می دهد تا هم به طور موقت از نقاشـی ها و مسـئولیت های عادی خود در زندگی فاصـله بگیرنـد و خیال بافی کنند و هم پس از آن دوباره به زندگی واقعی برگردند. معمولاً این خاصـیت تخریبی فیلم های کودکان، یک هدف باشکوه دارد، تا جایی که یک دلیل اخلاقی بالاتر را برای این شورشی موقتی به خدمت می گیرد و این دلیل شاید به آنهـا(کودکـان) کمک میک نـد تا پس از آن (خیال بافی)، این وضـعیت عادی را تعـدیل کننـد و به جایگاه واقعی خود در خانواده آگاه شوند. این ساختار در موفق ترین فیلم کودکان «ای.تی، موجود فرازمینی»(۲) هم دیده می شود.

ای.تی، موجود فرازمینی

استیون اسپیلبرگ، تنهـا یـک فیلم کودک نسـاخت، بلکه بیشترین موفقیت تجاری فیلم«ای.تی موجود فرازمینی» او در ارتباط با جوانان رقم خورد؛ زیرا فیلم های ابتدایی اسپیلبرگ به واقعیت گریزی، شوخی و سرگرمی گرایش

۱- The Wizard of Oz-۱۹۳۹
۲- E.T. The Extra-Terrestria-۱۹۸۲

خاصـی داشت و منتقـدان را به واکنشـی و موضـع گیری در برابر این آثـار وا میـداشت. این فیلم هـا جـدیت کـافی نداشـتند و کارگردان تمایل داشت . مخاطب را به واسـطه یک سری احساسات ساده (ترس، عواطف شدید و تعلیق) هدایت کند. این امر اگر چه سـرگرم کننـده بـود, هنری نبـود. کارگردانـانی همچون فرانسـیس فورد کاپولاـ یـا آلفرد هیچکـاک که از روش هـای مـدیریت مخاطب بهره می گرفتنـد, سـرانجام در رویارویی با منتقدان، موفقیت بیشتری به دست می آوردند و همچنین ترکیب متعادلی را میان منتقدان و مخاطبان در فیلم هایشان اعمال می کردند. از سوی دیگر، اسپیلبرگ، کارگردان بسـیار قانعی به نظر می رسید که منتقدان، به تمایل و زیاده روی اش در پرداختن به آنچه مخاطب می خواهد در فیلم ببیند، اعتراضی داشتند. حتی در مورد فیلم های واقعاً جدی اش مانند «فهرست شـیندلر»(۱) نیز به سـبب پایان بیش از اندازه خوش و صـریح و تمایل بیش از اندازه به پیروزی بر شـیطان و غلبه امید بر یأس، انتقاد می شد. در هر صورت، داسـتان هایی که مردم دوست دارند، گرایش به پایان های خوشـی است و این موضوع در داسـتان های مـذهبی به خوبی نمود می یابـد. داسـتانی که در آن با تاریکی روبه رو میشویم که سـرانجام از نور شکست می خورد و ساختار بهترین فیلم اسپیلبرگ، از چنین الگویی پیروی می کند. بعضی از فیلم سازان (به ویژه هیچکاک) بر جانب تاریکی تأکید می کنند و می کوشند تا به جایگاه آن در روان آدمی پی ببرند و چگونگی آن را در برخورد بـا واقعیت بسـنجند، ولی اسپیلبرگ تلاش می کنـد بـا آفریـدن جهـانی خیالی و امیدبخشـی، روح تاریکی و شیطان را دفع کند. این ویژگی سبب نمی شود که از هنری بودن و ارزش های فیلم او کاسته شود، بلکه بدین معناست که این فیلم، مسیری را برای رویارویی با شیطان و تحمل رنج این

Schindlers List-۱۹۹۳ -۱

ص: ۳۳۲

برخورد برمی گزینند که در نهایت، خوشبینانه تر از روش فیلم سازانی است که ما آنها را «چالشی»(۱) می نامیم. برای قدردانی از شیوه ای که این فیلم در پیش می گیرد، نخست باید این قضاوت نخبه گرایانه را کنار بگذاریم که یک فیلم تنها زمانی خوب است که مخاطب (عوام) از آن، ناراضی و ناراحت باشد.

«ای.تی، موجود فرازمینی» وقتی اکران شد، رکورد فروش گیشه را شکست، آن قدر که به عنوان بهترین مثال فیلم های کودکان که به شدت مورد توجه مخاطب بزرگسال و خردسال قرار گرفته، برجای مانده است. به نظر می رسد این فیلم را باید در شمار ژانر علمی-تخیلی به شمار آورد. چنانکه برخورد نخست مخاطب با داستان، بازدید یک بیگانه از زمین است که ستون فقرات طرح داستانی را تشکیل می دهد.

در هر صورت، روشی که من در برخورد با این نسخه نمونه ای فیلم کودکان به کار گرفته ام، نشان می دهد. با وجود اشتراکات این فیلم یا دیگر فیلم های علمی-تخیلی، برای سطح سنی کودکان دارای مضامین بیشتری است. مضمون مهم بعدی در این فیلم، ترس انسان ها از بیگانگان است که به اندازه ترسی از موجودات تکنولوژیکی به چشم می خورد، ولی دامنه توجه به آن در کودکان به این اندازه نیست. البته این سخن بدان معنا نیست که این فیلم هیچ مضمون علمی-تخیلی در خود ندارد، بلکه این مضمون، بر اثر مسلط و غالب نیست. به عنوان یک داستان دارای خصوصیات دوستانه باید گفت این فیلم بیش از اینکه درباره روبه رو شدن یک پسر و خانواده اش با یک بیگانه باشد، درباره اهمیت این دیدار برای نوع بشر است.

فیلم با فرود آمدن سفینه ای.تی روی زمین، در ظاهر به قصد صلح آمیز جمع آوری نمونه های زندگی گیاهی آغاز می شود. نماهای نقطه نظر(۲) به

---

challenging -۱

POV -۲

ص: ۳۳۳

سرعت، ما را با شخصیت فیلم همراه می کند. هنگامی که او به سبب کنجکاوی درباره این سیاره، دور از سفینه اش، سرگردان است. امتداد نمای پایین به بالای(۱) دانشمندان داخل ماشین که به طور ناگهانی سفینه را کشف می کنند، به نمای نقطه نظر ای.تی ختم می شود و ما قسمت پایین بدن های آنها (دانشمندان) را می بینیم و کلیدهایی که از حلقه کمربند یکی از آنها آویزان است، ولی چهره هایشان را نمی بینیم. اینجا ما با انسانهایی روبه رو هستیم که ترس و وحشت سراسر وجودشان را گرفته است، نه بیگانه ای که کوچک و آسیب پذیر است. وقتی آنها صدای بوق قلب نورانی ای.تی (علامتی از سفینه برای برگشتن) را می شنوند، نور چراغ قوه هایشان را روی او می تابانند. او جیغ میکشد و با وحشت فرار می کند. اما صدای نفس

کشیدن مضطرب و سریع ای.تی را در نمای در حرکت و نقطه نظر او می شنویم که با نور چراغ قوه ها در جنگل تعقیب می شود تا به سفینه برسد، ولی سفینه فضایی پیش از اینکه او برسد، به سبب ترس همراهانش از پیداشدن به وسیله انسانها، زمین را ترک می کند.ای.تی تنها باقی می ماند.

این صحنه به دیگر شخصی کوچک داستان، الیوت(۲) ده ساله قطع می شود که نام او نیز با حرف B آغاز و به T ختم می شود و نشانه ای از شباهت او به این بیگانه است. هرچند او در کنار برادر پانزده ساله اش و دوست برادرش هست، در واقع، تنهاست؛ زیرا تقاضایش برای پیوستن به آنها در بازی اژدها و سیاه چال نادیده گرفته شده است. آنها با حضور او در بازی موافقت می کنند، به این شرط که او بیرون از خانه منتظر پیتزایی بماند که آنها سفارش داده اند. الیوت پس از رسیدن پیتزا، صدایی از انبار می شنود و برای

۱- Low angle

۲- Elliot

جست و جوی دلیل صدا به آنجا می رود. او توپ بیس بالی را به داخل انبار می غلتاند و ای.تی توپ را برمی گرداند، در حالی که الیوت نمی تواند او را ببیند. الیوت با وحشت به سمت خانه می گریزد تا این اتفاق را به مادرش و پسرهایی بگوید که بیرون از خانه دنبال او می گردند. البته آنها چیزی نمی یابند، ولی پس از اینکه آنها می روند، مخاطب دو انگشت ای.تی را می بیند. فردای آن شب، الیوت دوباره به آنجا می رود و ای.تی را در حال خوردن نوعی برشتوک گیاهی(۱) پیدا می کند. هر دوی آنها به شدت غافلگیر می شوند و هر دو جیغ می زنند و ای.تی فرار می کند. این در حالی است که ما هنوز او را کامل و دقیقی ندیده ایم.

اسپیلبرگ در این صحنه ها، سبک فیلم های ژانر وحشت را تقلید می کند که در آن هیولا نخست نشان داده نمیشود، ولی کمی بعدتر به صورت کامل آن را نمایش میدهند. همچنین این گونه فیلم ها به طور معمول از نمای نقطه نظر(POV) برای هیولا استفاده می کنند که کمی بعد به نمای موجودی که کانون توجه است، تغییر می کند. به جای اینکه به وسیله دوربین، فرآیند یکی شدن مخاطب را با شخصیت دنبال کنند. در فیلم های ژانر وحشت، این آشکارسازی هیولا با نظارت نهایی نگاه خیره بینندگان و شخصیت هایی که سرانجام هیولا را رام می کنند. نشان داده می شود. در این فیلم به تدریج، تصویر کامل ای.تی را دریافت میکنیم. البته نه به صورتی که او را مقهور خویش کنیم، بلکه در واقع، ما بر ترس هایمان از این موجود دیگر (بیگانه) غلبه میکنیم: زیرا می فهمیم که او یک تهدید نیست، بلکه فقط در برخورد

۱- cornfield.

نمای کامل از ای.تی وقتی نمایش داده میشود که شب بعد ای.تی به الیوت که تنها بیرون از خانه نشسته است، نزدیک میشود زیرا الیوت تکه ای آب نبات برای او در جنگل گذاشته بود و همین سبب شد تا او نزدیک تر بیاید. به اشتراک گذاشتن آب نبات، برای کودکان، نشانه دوستی است و به نظر می رسد یک علامت پذیرفته شده بین کهکشانی است. وقتی ای.تی به داخل خانه و اتاق الیوت می آید, سرانجام این حق را پیدا می کنیم که وقتی او در حال تقلید حرکات الیوت است، او را به طور کامل ببینیم. الیوت به زودی به خواب میرود و از این زمان به نظر میرسد که آنها به طور احساسی و از راه نیروهای درونی ای.تی به یکدیگر پیوند خورده اند. بنابراین، الیوت آنچه را ای.تی حسی میکند، احساسی می کند.

روز بعد الیوت نقشه می کشد تا خودش را به مریضی بزند تا بتواند تنها در خانه بماند. او و ای.تی آن روز را با هم می گذرانند و او درباره برخی موضوع های قطعی فرهنگی مانند اسباب بازی ها و خوراکی های هله هوله به ای.تی آموزش هایی می دهد. او بعد از مدرسه تصمیم دارد تا ای.تی را به برادرش، مایک معرفی کند، ولی خواهر پنج ساله آنها گرتی از وحشت جیع میزند و فرار می کند و به زودی همه آنها شروع به جیغ زدن می کنند، ولی مادرشان به طرز معجزه آسایی چیزی نمی شود. با قولی که الیوت از خواهر و برادرش میگیرد تا حضور یک بیگانه را در خانه مانند یک راز حفظ کنند. آنها تصمیم می گیرند تا یتی را از مادرشان مخفی نگه دارند. الیوت به خواهر کوچکشی میگوید که تنها بچه های کوچک می توانند ای.تی را ببینند و خواهر زرنگش پاسخ میدهد: یک لحظه به من مهلت بده. این، یک شوخی بامزه است که به نظر می رسد واقعاً بزرگترها نمی توانند او را ببینند. برای مثال، وقتی گرتی قولش را می شکند و تلاش می کند تا ای.تی را به مادرش نشان دهد. مادر پر مشغله گویی بنا ندارد ای.تی را که با او در اتاق راه میرود، ببیند.

ص: ۳۳۶

وقتی الیوت به مدرسه برمی گردد و ای.تی را در خانه تنها می گذارد. او به اشتباه، نوشیدنی های متعددی مینوشد و هوشیاری اش را از دست می دهد. الیوت در مدرسه به دلیل ارتباط درونی و حسی بای.تی، به گونه ای هم دلانه، مانند ای.تی همان حالت ناهوشیاری را پاسی از اتفاق های خوشمزه ای که می افتد، تجربه میکند. الیوت تحت تأثیر حسی گیاهخواری و صلح دوستانه ای.تی، قورباغه هایی را که قرار است در کلاسی تشریح شوند. آزاد میکند و همچنین در مدتی که ای.تی در خانه مشغول تماشای صحنه عاشقانه ای از فیلم «مرد آرام»(۱) ساخته جان فورد است, الیوت نقشه می کشد تا دختری را بوسد که همیشه به او خیره میشود. در ضمن، ای.تی به کمک گرتی و «خیابان سسمی»(۲) یاد میگیرد تا حرف بزند و طرحی میریزد تا با تلفن خانه، دستگاه علامت دهنده ی بسازد و با سفینه اش تماس بگیرد تا برگردد. در هر صورت، روایت کودکان در همه جای اثر پراکنده است. در خلال صحنه های بدشگونی که دانشمندان را در حال تعقیب ردپای بیگانه نشان می دهد، مخاطب همان گونه که صدای هشداردهنده دستگاه ای.تی را می شنود، به مکالمه مشکوک بین الیوت و مایک در گاراژ گوش می دهد که در حال بحث کردن درباره ای تی هستند. بیگانه مریضی می شود, با اینکه الیوت در جواب پرسش مایک، بیماری اش را انکار می کند. همچنین گل هایی را که حضور ای.تی سبب شکوفه دادن آنها شده بود، اکنون در حال پژمردن می بینیم و این نشان می دهد که قدرت ای.تی رو به ضعیف شدن است. آنها برای حضور در مراسم هالووین، به ای.تی ملحفه ای سفید می پوشانند و ادعا میکنند که او گرتی (یا یک روح) است و به این ترتیب، ای.تی می تواند از خانه خارج شود و البته مادر بچه ها نیز به راحتی فریب می خورد.

۱- The Quiet Man-۱۹۵۲

۲- Sesame Street-TV series ۱۹۶۹

ص: ۳۳۷

الیوت وای.تی به جنگل می روند تا دستگاه علامت دهنده را مستقر کنند و الیوت وقتی می بیند که ای.تی می تواند دوچرخه را بـا نیروی درونی و خـارق العاده اش به پرواز درآورد، غرق در شعف میشود. البته او پیش از این، توانایی جادویی ای.تی را در حرکت دادن اشیا و درمان بریـدگی انگشتش دیـده بود. وقتی سـفینه به این زودی نمی تواند برگردد، الیوت می کوشد تا ای.تی را به خانه برگرداند و به او میگوید: «تو می توانی اینجا خوشحال باشیم. من اجازه نمیدم کسی بهت آسیب برسونه. ما می توانیم با هم بزرگ باشیم، ای.تی.» ولی ای.تی فقط به آسمان نگاه می کند و میگوید: آه. ای.تی با این حرکت می خواهد احساسـش را درباره آنچه ترک کرده و از دست داده است، نشان دهـد. او الیوت را میبیند که در حال گریه کردن است و می فهمد که تنها نیست و کسی با او در این احساس شریک است. نماهای نزدیک متناوب از آنها به ما کمک میکند تا احساسات هر دو را درک کنیم. وقتی چهره ای تی را همراه بـا غم و درد مشـهود در آن می بینیم. برای مـدت کوتاهی فراموش می کنیم که او یـک موجود طراحی شـده و سـاختگی فیلمساز است. وقتی الیوت و خواهر و برادرش دیر می کننـد، مادرشان نگران می شـود و برای جسـت و جـوی آنهــا بیرون می رود. در مــدتی کـه خـانه خـالی اسـت، می بینیـم دانشــمندان ملازم تـاریکی با تجهیزاتشـان وارد خانه می شونـد تا نشانه ای از بیگانه به دست آورنـد. الیوت روز بعـد در حالی که پس از به خواب رفتن در جنگل، ای.تی را گم کرده است، برمی گردد و از مایک، میخواهد تا ای.تی را پیدا کند و به خانه بیاورد. مایک، ای.تی را در حـالی که در رودخـانه ای دراز کشـیده و رنـگ پریـده و مریضـی است، پیـدا میکنـد. یـک بار دیگر او در خانه است. بچه ها تصـمیم می گیرند تا همه چیز را به مادرشان بگویند. وقتی الیوت، ای.تی را می بیند، به او میگوید: «ما مریض هستیم. فکر کنم ما داریم

ص: ۳۳۸

میمیریم». اما در واکنشـی نرم و قابل درکی از خود نشان می دهـد و از سر وحشت الیوت را از کنار ای.تی به سـمت خود می کشد، در حالی که آنها نمی خواهند از هم جدا شوند. در این لحظه، دانشمندان وارد خانه می شوند و فضای اتاق نشیمن را پر می کنند. حالا آنها آشکارا به هیولاهای مهاجمی تبدیل شده اند که از درو پنجره وارد می شوند و نمی گذارند اهالی خانواده فرار کنند. خانه تبدیل می شود به آزمایشـگاهی که دانشمندان اداره اش را به عهده دارند. الیوت و ای.تی در بستر بیماری، در کنار هم زیر نظر پزشکی قرار می گیرند که این صحنه نشان می دهد زندگی این دو به هم پیوند خورده است. الیوت از اینکه بایـد ای.تی را تنها بگذارنـد، داد و فریاد می کنـد و معتقـد است آنها ای.تی را می ترسانند و به او آسـیب میرسانند. در دوران بستری بودن آنها و درمان ای.تی با شـیوه های پزشکی سنتی و تکنولوژیکی، ما چهره دانشمندی را می بینیم (همان که کلیدها از حلقه کمربنـدش آویزانند) که با بهره گیری از دو انگشت (شبیه ای.تی) به الیوت در محفظه پلاستیکی نزدیک می شود که او را نگه داری می کننـد. او از الیوت درباره دسـتگاهی می پرسـد که در جنگل پیدا کرده اند و به او می گوید که خوشـحال است ای.تی اول نزد او آمـده و اینکه او تنهـا کسـی است که می توانـد به آنهـا کمـک کنـد، در حـالی که دست الیوت را در

دستش نگه داشته است. او واقعاً یک دانشمند دلسوز است با اینکه هنوز بخشی از دنیای بزرگسالان است. آن شب، مایک در همان اتاقی می خوابد که ای.تی نگهداری می شود. در این اتاق، گنج های پر از حیوانات عروسکی و خرت و پرت است که به نظر می رسد او را به دوران کودکی اش برده است، درست مانند بینندگان بزرگسال این فیلم.

ص: ۳۳۹

صبح روز بعد، علایم حیاتی ای.تی و الیوت در نمایشگر پزشکی از هم فاصله می گیرند. روشن است که ای.تی خواهد مرد، ولی الیوت زنده خواهد ماند. الیوت از ای.تی می خواهد که بماند و می گوید: «من اینجا پیش تو میمونم ای.تی هم به سادگی میگوید:بمون، الیوت. اگر چه می داند زیاد زنده نخواهد ماند. دانشمندان آخرین تلاش ها را برای نجات ای.تی انجام می دهند، در حالی که الیوت فریاد می زند. شما دارید اونو می کشیدگرتی با نگاه وحشت آلود به آنها خیره شده است که بیهوده از دستگاه شوک الکتریکی، روی قلبیتی استفاده می کنند تا به اجبار بتپد. اگر چه دانشمندان تلاش دارند تا کمک کنند، تقلای آنها از دیدگاه کودکان به عنوان اقدامی خشونت آمیز و تهاجمی تلقی می شود.

الیوت اجازه می یابد تا با بدن بی جان ای.تی که در تابوتی از یخ گذاشته شده است, خداحافظی کند. الیوت به او می گوید: تو باید مرده باشی: چون من نمی دونم چطور احساسات کنم. من نمی تونم چیزی حسی کنم.و همچنین می گوید: من در تمام زندگی ام، تو رو باور دارم: هر روز ای.تی دوستت دارم. وقتی او در تابوت را می بندد، می بینیم که قالب نورانی ای.تی قرمز شده است. در همین حال، الیوت به طرف بیرون می رود و گل های گلدان را می بیند که شاداب شده اند. او به سمت تابوت می دود تا ای.تی سرحال و زنده را ببیند پس به او می گوید مردمش برای نجات او برگشته اند. فرض بر این است که ای.تی به دلیل برگشتن مردمش و نشانه آنها به زندگی برگشته است، ولی فیلم این نظر را هم تأیید می کند که عشق و ایمان حقیقی الیوت، ای.تی را زنده کرده است.

پیش از این، ما گرتی و مادرش را دیدیم که در حال خواندن بخشی ازکتاب پیترپن هستند که «تینکربال» بعد از اینکه آنها کف می زنند و می گویند:

ص: ۳۴۰

«من به پری ها باور دارم»، به زندگی برمی گردد. وقتی ای.تی در آستانه مرگ قرار دارد. گرتی و مادرش مانند تیتکربال، آرزو می کنند که ای.تی زنده بماند و واقعاً او نمی میرد وقتی الیوت به طور مشخصی می گوید که او به ای.تی باور دارد. الیوت به مایک می گوید که ای.تی زنده است. بنابراین، آنها باید این راز را از دانشمندان مخفی نگه دارند تا بتوانند به او کمک کنند که به سفینه اش برگردد.

تلاش موفقیت آمیز بچه ها برای فریب دادن بزرگترها واقعاً سرگرم کننده و هیجان انگیز است و مخاطب از همراهی و همدلی کامل با این تلاش لذت می برد. حتی دوستان مایک هم با دوچرخه هایشان برای کمک به آنها می پیوندند و آنها نقشه می کشند تا از دست نیروهایی بگریزند که به نظر می رسد با راه بندان می خواهند آنها را به دام بیندازند. ما نماهایی از مردان

تفنگدار و واکنش وحشت زده الیوت را می بینیم که جلوتر از بچه ها با دوچرخه هایشان ای.تی را روی فرمان دوچرخه اش گذاشته است و میراند. در آخرین لحظات باقی مانده، ای.تی همه دوچرخه ها را بر فراز جنگل به پرواز درمی آورد تا به جایی برسند که سفینه فرود آمده است.

گرتی و مادرش با ماشین می رسند؛ همراه با دانشمند دل سوز که درست پشت سر آنهاست. هر یک از بچه ها ما این فرصت را دارند که با ای.تی خداحافظی کنند. او از الیوت می پرسد که با او می آید؟ البته الیوت باید بماند. الیوت به درد فرق و جدایی اشاره می کند، ولی ای.تی به او می گوید که من درست همین جا هستم، در حالی که با انگشت جادویی و شفابخش خود، پیشانی الیوت را لمس می کند. ای.تی با او به گونه حسی و روحانی خواهد ماند. اگر نه، به صورت فیزیکی. وقتی سفینه پرواز می کند و زمین را با رنگین کمانی از امید و آرزو باقی می گذارد. نمای پایانی فیلم، یک نمای نزدیک از چهره الیوت است تا این ایده تقویت شود که ای.تی در وجود او حضور دارد و جای داوری نیست.

اسپیلبرگ در این فیلم به روشنی از تصوری مسیحی استفاده می کند که شامل یک منجی با نیروهای شفابخش می شود که از آسمان ها می آید، می میرد و پس از رستاخیزی که برپا می شود، بار دیگر به آسمان صعود می کند. او همچنین نیرویی روحانی را برای حواریون با ایمان خود باقی می گذارد. البته ما باید برای تقدیس این فیلم بسیار محتاط باشیم: زیرا پیام مسیحی را به اسپیلبرگی نسبت می دهیم که مسیحی نیست، بلکه یهودی است. استفاده او از یک انگاره مسیحی، بازتاب دهنده توانایی او در بهره گیری از تصوراتی است که به فرهنگ ما (مسیحیان) نزدیک و برای اهداف و مناسب است. به این ترتیب، او از تصورات مسیحیان درباره نجات و رستگاری استفاده کرده و آنها را برای توصیف وضعیت خانواده ای که به دلیل نبود پدر اندوهگینند، به کار بسته است. روشن است وقتی مادری که سه فرزندش را خودش بزرگ کرده است، نزد افسر پلیسی قرار می کند که الیوت هنوز از مراسم شب هالووین به خانه برنگشته است، شرایط سختی را می گذراند. او نمی تواند هم سرکار برود و هم از تمام کارهای فرزندانش باخبر باشد و این یکی از دلایلی است که بچه ها می توانند ای.تی را به راحتی برای مدتی طولانی مخفی نگه دارند. همه آنها دلتنگ پدرشان هستند و ما می بینیم که مایک و الیوت بعضی از بازیها و سرگرمی هایشان را با پدر به یاد می آورند. وابستگی الیوت به ای.تی ضمن آنکه که او را به عنوان یک دوست و هم بازی می پذیرد. ناشی از نیاز او به پدر است. دانشمند دل سوز هم به نوعی شمایل یک پدر را برای الیوت دارد، وقتی که از الیوت به سبب مراقبت از ای.تی قدردانی می کند و حتی وارد سفینه می شود تا ای.تی را هنگام رفتن ببیند. البته هنوز او جانشین ای.تی نشده است، کسی که اجازه بیابد تا الیوت صادقانه احساسش کند و به او کمک کند تا به خانواده آنها

بپیوندد. اما اول بار این همبستگی و پیوند را در همکاری خواهر و برادر برای کمک به ای.تی دیده ایم و بعدتر حتی مادر هم به گروه آنها می پیوندد. وقتی که به گرتی و الیوت برای مرگ زودرس ای.تی دلداری می دهد. افزون بر این در صحنه پایانی، وقتی الیوت و ای.تی یکدیگر را در آغوش گرفته اند. مادر الیوت را می بینیم که به احترام آنها زانو زده است و الیوت از پس شانه ای.تی به او نگاه می کند و ما از طریق نگاه خیره او، واکنش مادر را می بینیم. مادر و پسر به واسطه ای.تی با هم

یکی شده اند و حتی وقتی موجود فضایی آنها را ترک می کند. در عین نبود پدر خانواده، متحد می ماند. اسپیلبرگ از دیدار خیالی یک پسر و بیگانه ی مهربان، به عنوان وسیله ای برای اتحاد دوباره خانواده ای که از طلاق و جدایی رنج می برد، استفاده کرد. باید این نکته را هم در نظر بگیریم که اسپیلبرگ، طعم رنج ناشی از جدایی والدینش را چشیده است و وحشت این موقعیت را در خیالاتش درک کرده و همین امر سبب شده است تا او فیلمساز شود. این فیلم به خوبی با مخاطبانی که احتمالاً آنها نیز می توانند با این خانواده و رنج و عذابشان همراه شوند، ارتباط برقرار می کند. مهم نیست که آنها تجربه از دست دادن یکی از والدین را دارند یا خیر و آنها همچنین به قدرت عشق در غلبه بر مشکلات ایمان دارند. اسپیلبرگ این روایت اسطوره ای را آفریده است تا به تزکیه و پالایشی روحی خودش و مخاطبشی دست زند و به امید برسد و نیز باور به اهمیت ورزشی خانواده را منتقل کند. به سختی می توان مثال بهتری برای قدرت مذهبی در سینما یافت: موفقیتی که به واسطه پیروی از احساسات آشکار و نیز متن ساده ای که نظم درونی خوبی دارد، حاصل شده است. بیشتر فیلم های اسپیلبرگ به گونه ای یکسان، شخصی و از تجربه های زندگی اش برآمده است و او می کوشد تا از آنها بهره بگیرد و با آنها روبه رو

ص: ۳۴۳

شود. همین مسائل انسانی جاری در فیلم های اوست که وقتی احساساتی حقیقی درباره موقعیت هایی واقعی را که مردم با آن روبه رو هستند، بیان می کند، سبب می شود تا عموم مردم بدان ها توجه کنند. اگر چه او گاهی از خیال پردازی بهره می گیرد تا این واقعیت را نشان دهد. وی این خیالات را به خدمت می گیرد تا مانند هر افسانه خوبی، به حس ما درباره کشمکش های عادی هر روزه زندگی عمق ببخشد، به جای اینکه ما را از آنها دور کند. برای مثال، در فیلم «هوک»(۱) داستان پیترپن بالغ را تعریف می کند که باید به واسطه پس گرفتن بچه هایش از کاپیتان هوک که آنها را اسیر کرده است، هویت حقیقی اش را به یاد آورد. پیتر در اینجا با زمان اندکی که به فرزندانش اختصاص می دهد، به یک وکیل حقوقی بی باک تبدیل می شود. او همچنین باید خودش و فرزندانش را نجات دهد تا اینکه پدر خوبی جلوه کند. وقتی او عشق حقیقی و توانایی اش را برای نجات آنها از خطر نشان می دهد، احترام ویژه بچه ها هم برانگیخته می شود. هم دلی ما با این فیلم ناشی از نیاز ما به پرواز درگیری و فریاد نیست، مانند پیترپن که نیاز دارد تا خودش را ثابت کند، بلکه ما نیازمندیم به خاطر بیاوریم که باید برای فرزندانمان وقت کافی اختصاصی دهیم و ثابت کنیم که آنها برای ما از کارمان مهم تر هستند. همچنین نیاز داریم مطمئن شویم که آنها همین موضوع را به خوبی می دانند. چنین فیلمی، به همان اندازه که برای کودکان حرف برای گفتن دارد. برای والدین نیز پیام دارد و همچنان که نشان می دهد کودکان، مهمترین بخش خانواده هستند، به واسطه تخیل، قدرت متعالی عشق والدین به فرزندانشان را هم به نمایش می گذارد. خانواده ها همیشه چنین کمالی را

۱- Hook-۱۹۹۱.

ص: ۳۴۴

تجربه نمی کنند، مانند خود اسپیلبرگ که از آن محروم بود و باز خانواده ها همیشه کنار هم نمی مانند و والدین همیشه نیستند که زمان لازم و کافی را صرف خانواده کنند. گاهی والدین از کودکان فقط می خواهند که به رختخواب بروند تا آنها با هم

تنها باشـند، همان گونه که کاپیتان هوک به فرزندان دیرباور پیتر می گوید. با توجه به وجود تناقض میان آرمانی بودن والدین و واقعیت زندگی، پدر و مادرها همیشه یکسان نیسـتند. خود اسپیلبرگ از همسرش جدا شده است و می کوشد تا میان شغل و حرفه اش با پـدر خوبی بودن برای فرزنـدانش که ثمره دو ازدواج هسـتند (و همچنین بچه هایی که به فرزندخوانـدگی پذیرفته است)، تعـادل ایجاد کنـد. او در فیلم هوک، از کمال یک خانواده آرمانی برای خودش و دیگران حکایت می کنـد، نه به این سبب که واقعیتی دست یـافتنی است، بلکه به این دلیـل که این دنیای خیالی، از جهانی که ما آرزو داریم، تصویری در ذهن ها می سازد که او امید دارد روزی به واقعیت تبدیل شود. همه ما چنین تصویرسازی های امیدبخش و آرمانی را دوست داریم، با وجود اینکه می دانیم آنها خیالی بیش نیسـتند؛ زیرا این تصویرها الهام بخش این ایـده هسـتند که زندگی و امور جاری در آن می تواند بهتر از این باشد. مذاهب نوید دنیای بهتری را به ما می دهند، نه با توصـیف جهانی که در آن به سر می بریم، بلکه با شرح دنیـایی که می توانـد صورت واقعی بیابـد. به این ترتیب، مـا ایمان می آوریم الگویی که مـذاهب برای واقعیات ارائه می دهنـد, می توانـد همـان الگوی مورد نظر ما از واقعیت باشـد. معصوم بودن و بی آلایشـی موجود در فیلمهای کودکان، به ویژه این فیلم اسپیلبرگ، این امیدواری مذهبی را به شکلی نیرومند و متقاعد کننده ارائه می دهند.

ص: ۳۴۵

بازخوانی فرآیند خلق و بازنمایی تصویرهای ذهنی در فیلم دینی با استفاده از مفاهیم تجربه عرفانی و عالم خیال از دیدگاه ابن عربی

بازخوانی فرآیند خلق و بازنمایی تصویرهای ذهنی در فیلم دینی با اسـتفاده از مفاهیم تجربه عرفانی و عالم خیال از دیدگاه ابن عربی

زیر فصل ها

مطالعه موردی فیلم «تولد یک پروانه»

اشاره

مطالعه موردی فیلم «تولد یک پروانه»

(مجید سلیمانی

۱کارشناس ارشد علوم ارتباطات (گرایش مطالعات فرهنگی و رسانه) دانشگاه تهران.

چکیده

چکیده

تنها در پارادایم «سـنت» می توانیم «دین» را به عنوان حقیقتی باورپـذیر و متقن بپـذیریم. بنابراین، نه تنها دین در پارادایم سنت

تعریف میشود، بلکه سنت نیز برای حفظ و تغییر خود به دین و آموزه های وحیانی وابسته بوده و از این طریق، شکل گرفته و با دین و شریعت هماهنگ است. از سوی دیگر، در پیوند هنر و دین در «گفتمان سنت»، شاهد نوعی «تجربه عرفانی» هستیم که «ابن عربی» را می توان پایه گذار آن در جهان اسلام دانست. در تعالیم ابن عربی، آنچه با عنوان کشف یا مکاشفه و شهود یا مشاهده مطرح است، مهمترین مصداق تجربه عرفانی به شمار میرود که در بحث «خیال» در تعالیم ابن عربی متجلی شده است.

مقاله حاضر میکوشد با بازخوانی ویژگی های خیال از دیدگاه ابن عربی که در گفتمان سنت گرایی تجلی یافته است، به خوانش بازنمایی این تفکر معنوی و عرفانی در فیلم نامه بپردازد و با استفاده از مطالعه موردی فیلم «تولد یک پروانه» تولید صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران این بازنمایی را برای خوانندگان ملموس سازد.

کلیدواژگان

خیال، ابن عربی، تصاویر ذهنی، بازنمایی، عرفان اسلامی، تحلیل گفتمان، گفتمان سنت گرایی.

ص: ۳۴۶

مقدمه

مقدمه

شاید بتوان گفت بزرگترین دغدغه بشری، «جستوجوی معنا» و یافتن راهی به سوی «سعادت» است؛ آرمانی که تا امروز، حیاتی بیمثال دارد و در پهنه هستی جاری است. آن گاه که انسان «درون» خود را جست، «گمشده ای» یافت و هنوز هم به دنبال آن گمشده، در جستوجوست. «تفکر» حول این آرمان، نضج گرفت و در «بیان انسانی» نمود یافت. البته آنچه بر بشر متقن گشت، وجود بیهمتای «ازلی» خالق است.

زوال تفکر بیپایان انسانی از آنجا شروع گشت که انسان، خالق را از صدر به ذیل کشانید و «زوال دنیوی» را بر «اندیشه قدسی» ترجیح داد، به گونهای که «یکی از نیرومند ترین میراث های تفکر کلاسیک اجتماعی، وجود این اندیشه است که با تحول جوامع مدرن، اهمیت سنت به تدریج رو به زوال می گذارد و سرانجام از ایفای نقشی نمایان در زندگی روزانه بیشتر افراد باز می ماند. سنت، بر حسب آنچه پنداشتهاند، چیزی است مربوط به گذشته (به انحای مختلف) و جوامع مدرن به شیوه ای کلی با جوامع سنتی پیش از آن در تضاد قرار داده شده است». (تامپسون، ۱۳۸۰: ۲۲۱)

در مورد دین هم «یکی از عرصه های مهمی که مدرنیسم در آن منشأ تحولات و جهت گیری های تازه ای بود، حوزه دین و علم کلام یا به عبارت بهتر، عرصه الهیات است. در این رابطه، مدرنیسم به صورت نهضتی برای ایجاد تغییر و تحولات یا مدرنیزه کردن آرا و عقاید دینی و کنار گذاشتن یا لااقل جرح یا تعدیل در پاره ای از اعتقادات رایج و غالب تبدیل شد.»

ص: ۳۴۷

(اسکراتن، ۱۳۷۹: ۹۳) ازاین رو، اظهاراتی مانند این گفته «مارکس» که «هر چیز جامد، ذوب می شود و به هوا می رود و هر چیز مقدس، هتک حرمت می گردد»، (بامن،۱۳۷۹:۳۱) موجب افزایش نگرانی ها در این عرصه شد. شاید تعبیر «نیچه»، حکیم و متأله آلمانی درباره «مرگ خدا در غرب»، بهترین تعبیر برای وضعیت به وجود آمده در قرون اخیر است.

با ظهور نقصان های معرفتی و عملی مدرنیسم و میراث روشن فکری، بار دیگر توجهها به «سنت» به عنوان پارادایمی برای شناخت و شیوه عمل و زندگی اجتماعی جلب شده است، به گونهای که گفتمان سنت گرایی به عنوان تنها گفتمانی که دین و باورهای دینی در آن قابل معناست امروزه جایگاهی اساسی در تحولات زندگی بشری دارد. هرچند لوازم مدرنیته در راستای بسط مدرنیسم و روشن فکری عمل می کند که این مسئله، بحث جداگانه ای می طلبد ، سنت نیز تا حدودی توانسته است از آن برای بیان مفاهیم خود بهره جوید و با استفاده از آن به انتقاد از مبانی معرفتی مدرنیسم بپردازد. این لوازم در قالب «رسانه های جمعی» ظهور یافته است و هر روز نیز متکامل تر از گذشته می شود.

بی شک، «عرفان اسلامی» تنها در گفتمان سنت امکان بازنمایی می یابد و در این میان، به گواه بسیاری از عارفان، در رأس آموزه های عرفانی اسلام، «تعالیم ابن عربی» از جایگاه خاصی برخوردار است. ازاین رو، این مقاله قصد دارد که به بازنمایی مفهوم متافیزیکی «تجربه عرفانی» از دیدگاه «ابن عربی» و در پارادایم سنت در رسانه های تصویری بپردازد. این مفهوم در هر گفتمانی با توجه به «اصول موضوعه» و «نظام فکری» هر گفتمان چارچوب متفاوتی خواهد داشت. بنابراین، ابتدا با مروری بر شاخص های گفتمان سنت، از دیدگاه ابن عربی درباره «تجربه عرفانی» بحث خواهیم کرد. سپس با استفاده از رویکرد نظری «نظریه بازنمایی» و با به کار بستن روش «تحلیل گفتمان» بر

اساس تلفیق دو رویکرد لاکلاو و موفه و فرکلاف و ون دایک، به خوانش و بازنمایی دیدگاه ابن عربی در فیلم «تولد یک پروانه» میپردازیم.

۱. رسانه و فرآیند خلق تصاویر ذهنی؛ نظریه بازنمایی به عنوان چارچوب نظری

۱. رسانه و فرآیند خلق تصاویر ذهنی؛ نظریه بازنمایی به عنوان چارچوب نظری

در نظریه های ارتباطی، مدل های مختلفی برای توصیف و تبیین «فرآیند ارتباطی» بیان شده است که از جمله فراگیرترین این مدل ها به «الگوی ریاضی ارتباطات» از شانون و ویور و الگوهایی همچون الگوی لاسول، گربنر، نیوکامب، وستلی و مک لین و یاکوبسن می توان اشاره کرد. (نک: فیسک،۱۳۸۶) آنچه در میان تمامی این مدل ها به آن اشاره شده، وجود «پیام» و «اثربخشی» آن بر «مخاطبان» است، به گونهای که موضوع محتوای پیام و بازخورد آن، یکی از اصلی ترین موارد پژوهش های ارتباطی به شمار می رود. در ضمن با توجه به «منبع» یا «فرستنده»، محتوای پیام ارزیابی می شود. ازاین رو، پژوهش در مسئله پیام، همواره دغدغه اصلی محققان ارتباطی و مطالعات و پژوهش های فرهنگی است. مفهوم «بازنمایی» در رسانه ها نیز ناظر به عملکرد رسانه ها و فرستندگان پیام در «شیوه ارائه پیام» است.

«بعـد بازنمـایی، توجه مـا را به تولیـدات رسـانه ای جلب می کنـد. این بعـد شامـل چنین زمینه هایی است: مطالبی که رسانه ها عرضه می کننـد؛ شـیوه انعکـاس موضوعها؛ انواع گفتمانهای مطرح و ماهیت مباحث و مناظرههای ارائه شـده. بازنمایی به ابعاد اطلاعاتی و فرااطلاعاتی تولیـدات رسانه ای از جمله ابعاد نمادین و بدیهی آن آثار اشاره دارد. بعد بازنمایی در گستره عمومی به پرسشـهایی اساسـی نظیر اینکه «چه مطالبی» بایـد برای انعکاس انتخاب شوند و «چگونه» به بینندگان عرضه گردد، اشاره می کند». (دالگرن،۱۳۸۰:۳۰)

ازاین رو، نوع پیـام و چگونگی بازنمـایی آن در رسـانه هـای جمعی از اهمیت فراوانی برخوردار است و مفهوم بازنمایی بر این مسئله تأکید دارد که «انواع

ص: ۳۴۹

بازنمایی های رسانه ای از هر دیـدگاهی قابل تحلیل انتقادی هسـتند؛ زیرا رسانه ها، خود، در معرض اعمال نفوذ منابع قدرتمند و سازمان یافته ای قرار دارنـد. ازاین رو، از دیـدگاه نقـد ایدئولوژیک می توان درباره بازنمایی رسانه ای فراوان سـخن گفت». (همان:۳۱)

بازنمایی از دیدگاه اسـتورات هال، اسـتفاده از «زبان» برای تولید نکته ای معنادار درباره جهان است. معنا در ذات وجود ندارد، بلکه سـاخته می شـود و نـتیجه و محصـول یـک رویه دلالـتی است. (Hall,۱۹۹۷) در واقع، هـال نیزماننـد فوکو معتقـد اسـت بازنمایی زیر نظر قدرتی خاص تولید و توزیع می شود و در کنترل قدرتی مسـلط قرار دارد که مشروعیت و مقبولیت مفاهیم را تعیین می کند.

سه ره یافت، شیوه بازنمایی از طریق زبان را پوشش می دهند: «ره یافت بازتابی»، «ره یافت تعمدی» و «ره یافت برساخت گرا.» در ره یـافت بازتـابی اینگونه تصور می شود که معنـا در جهان وجود دارد و زبان هماننـد آیینه ای، آن را بازتاب می دهـد که اسـتوارت هال نیز بر آن تأکیـد می کند. (Web,۲۰۰۹) ره یافت تعمـدی معتقـد است مؤلف، معنای منحصـر به فرد خود را از طریق زبان تحمیل می کنـد. دیـدگاه برساخت گرا نیز بر ماهیت عمومی و اجتماعی زبان تأکید می کند. بر اساس این دیدگاه، این جهان مادی نیست که حاوی و ناقل معناست، بلکه سیسـتم زبان است که ما برای ارائه مفاهیم خود از آن استفاده می کنیم. ره یافت برساخت گرا شامل دو رویکرد «نشانهشناختی» و «گفتمانی» است.

«رویکرد نشانه شـناختی به این [موضوع] توجه می کنـد که بازنمایی و زبان چگونه معنا تولیـد می کنند و رویکرد گفتمانی به تـأثیرات و پی آمـدهای بازنمـایی و سـیاست هـای آن توجه دارد و بر خاص بودن تاریخی یک شـکل یا رژیم خاص بازنمایی تأکید می کند. تأکید بر زبان به عنوان یک مسئله عام

ص: ۳۵۰

وجود نـدارد، بلکه بر زبـان هـای خـاص یـا معـانی و نحوه به کـارگیری آنها در زمان ها و مکان های خاص تأکیـد می شود». (نک: مهدی زاده، ۱۳۸۷)

بنـابراین، بعـد بازنمـایی در رسـانه ها، با روش های مختلف، قصـد شـناسایی و رمزگشایی از پیام های ارتباطی و نسـبت آنها با «منـابع قـدرت» و «ایـدئولوژی»هـا را دارد. از روش هـای بازنمـایی رسـانه ای به رویکردهـای مختلفی از جمله «نشانه شناسـی»، «تحلیـل معنی»، «تحلیل گفتمان» و در سـطح نازلتری، به «تحلیل محتوا» می توان اشاره کرد. آنچه شالوده بازنمایی در این مقاله را تشکیل می دهد، ارائه رویکردی «تحلیل گفتمانی» در آثار رسانه های تصویری است.

۲. روش تحلیل گفتمانی در متن فیلم

۲. روش تحلیل گفتمانی در متن فیلم

تلویزیون و سـینما نیز ماننـد رسانه های دیگر به تولیـد و انتقال پیام می پردازنـد. با این حال، تفاوت اساسـی آنها با دیگر رسانه های جمعی، در شـیوه انتقال پیام است. وابسـتگی این رسانه ها به عرصه «هنر» از یک سو و وجود «تصویر» از سوی دیگر، کار تحلیـل پیـام هـای رسانه ای را دچار مشـکل می سازد. از طرفی، نوع پژوهش مورد نظر که در باب نسـبت فیلم با انـدیشه دینی اسـت، سـبب شـده اسـت روش هـای کمّی تقریباً نتواننـد پاسـخگوی پرسشـهای تحقیـق باشـند؛ زیرا تحلیـل «تصـویر» بـه علت گستردگی پیام های موجود در آن، در عمل به «تقلیل گرایی» در تحقیق می انجامد. ازاین رو، امروز سـنت پژوهش «معنی» در سینما و دیگر رسانه های تصویری بر تحلیل های کیفی و رویکردهایی همچون نشانه شناسـی، زبان شناسی، هرمنوتیک، تحلیل معنی و گفتمان استوار شده است.

«متن فیلم» نیز یـک عرصه روش شـناختی به شـمار میرود. بنابراین، شـناخت گفتمانی که متن در آن تولیـد شـده است، اهمیت زیادی دارد. این سخن بدین معناست که گفتمان، پدیده، مقوله یا جریانی اجتماعی است. به

ص: ۳۵۱

تعبیر بهتر، گفتمان، جریان و بستری است که دارای زمینه ای اجتماعی است و بستر زمانی، مکانی، موارد اسـتفاده و سوژه های اسـتفاده کننده هر مطلب، گزاره و قضـیه، تعیینکننده شکل، نوع و محتوای هر گفتمان به شمار می روند. (Enson,۲۰۰۲) در نتیجه، می توان گفت «بررسـی نظام های اندیشه» در روش تحلیل گفتمان اهمیت زیادی دارد. در واقع، تحلیل گفتمان، روشی است که معنـا را در سـطح ظـاهری رهـا نمی سـازد و در جسـتوجوی معـانی مختلف و پنهان متن است. (نک: بهرامپور،۱۳۷۹؛ سلطانی، ۱۳۸۴)

با مرور آرای صاحبنظران در عرصه تحلیل گفتمان باید گفت هریک از رویکردها نقاط ضـعف و قوتی دارد که تلفیقی از این آرا می تواند برای رسـیدن به شیوه ای در ارائه تحلیل گفتمانی در فیلم، سودمند باشد. این رویکردها، نقاط اشتراک فراوانی از جمله تأکیـد بر مفاهیمی همچون قـدرت، ایـدئولوژی و جریانهای اجتماعی دارنـد و تفاوت رویکردها را در گستردگی نگاه و توجه به عوامل جزئی یا روندهای کلی می توان دانست. (نک: میلز،۱۳۸۲)

رویکرد فرکلاف (۱۳۷۹) و ون دایک (۱۳۸۲)، رویکردهایی هسـتند که بر شـناسایی گفتمان ها از طریق زبان شناسی انتقادی تأکیـد فراوانی دارنـد و به تحلیـل زبـانی متون از دیـدگاه قواعـد و دسـتورهای زبـانی توجه نشـان می دهنـد. (Stubs,۱۹۸۳)

درحالی که رویکرد لاکلاو و موفه معتقد است آنچه در یک زبان وجود دارد، اعم از کلمات تا تصاویر و ایماژهای معنایی و نوشتاری، زمانی معنی دار می شوند که در یک «نظام روابط» تعریف شوند. (نک: مک دانل،۱۳۸۰) بنابراین، همه چیز در یک نظام گفتمانی تعریف می شود و نشانه ها نیز بر اساس ارتباط با یکدیگر تعریف می شود و نه بر اساس دنیای خارج. (نک: سلطانی،۱۳۸۴) همچنین از نظر لاکلاو و موفه، «گفتمان به مثابه یک کلیت معنادار است». (مک دانل،۱۳۸۰:۳۳)

ص: ۳۵۲

هدف این مقاله پژوهشی نیز شناسایی گفتمان سنت و تلقی آن از مفهوم «تجربه دینی و عرفانی» از دیدگاه ابن عربی و بازنمایی آن در فیلم است. بنابراین، به نظر می رسد ترکیبی از رویکرد فرکلاف و ون دایک از یک سو و لاکلاو و موفه از سوی دیگر، می تواند ما را در رسیدن به روشی مناسب برای تحلیل گفتمان فیلم یاری دهد. از رویکرد فرکلاف و ون دایک در تحلیل گفتمان ها و از مفاهیم اصلی رویکرد لاکلاو و موفه در توضیح روابط درونی و بیرونی گفتمان می توان بهره گرفت. مفاهیمی که در قالب «مفصلبندی»، «عنصر و وقته»، «نقطه مرکزی» و «حوزه گفتمان گونگی» عنوان شده اند. مفهوم مفصل بندی ناظر بر «عمل» یا «کنشی» است که موجب «برقراری ارتباط بین عناصر» می شود و هویت یک گفتمان نیز بر اساس همین رابطه میان عناصر شکل می گیرد. (نک: تاجیک، ۱۳۷۸) وقته(۱) عبارت است از «جایگاه های تفاوت»، زمانی که در درون یک گفتمان، مفصل بندی شده باشند. برعکس، هر تفاوتی را که از نظر گفتمانی، مفصلبندی شده نیست، «عنصر» می نامیم. (سلطانی، ۱۳۸۴) عنصر و وقته، اجزایی هستند که در ارتباط با یکدیگر، مفصلبندی یک گفتمان را پدید می آورند. نقطه مرکزی،(۲) نشانه برجسته و اصلی است که نشانه های دیگر بر اساس آن نظم می یابند. یعنی «مفصل بندی» حول این نقطه مرکزی شکل می گیرد. (همان) هر معنی و نشانه ای نیز جایگاهی در گفتمان خاص خود دارد. البته بعضی از نشانه ها، طرد میشوند یا در حاشیه قرار می گیرند که اصطلاحاً به «حوزه گفتمانگونگی»(۳) فرستاده می شوند.

۱- Moment.

۲- Nodal point.

۳- Field of Discursivity.

ص: ۳۵۳

همچنین باید تأکید کرد که در روش تحلیل گفتمان، نمونه ها بر اثبات مدعا و مستندسازی گفتمان ها تأکید دارد و «فراوانی» آن اثری را در تحقیق ایفا نمی کند. بنابراین، نمونه گیری در تحلیل گفتمان به «نمونه گیری نظری» نزدیک می شود. «اصل اساسی نمونه گیری نظری عبارت است از انتخاب موارد یا گروههایی از موارد بر اساس محتوایشان. ... نمونه گیری بر مبنای مرتبط بودن موردها با تحقیق و نه نمایا بودنشان انجام میگیرد». (فلیک،۱۳۸۷:۱۴۱) در واقع، «نمونه گیری نظری»، معطوف به هدف است و بعد از اشباع نظریه، نیازی به گردآوری اطلاعات ندارد. (نک: همان) ازاین رو، این مقاله تنها به تحلیل بازنمایی فیلم «تولد یک پروانه» می پردازد.

۳. مفهوم تجربه دینی و عرفانی

۳. مفهوم تجربه دینی و عرفانی

تجربه دینی از اصطلاحات جدید غربیان در عرصه دین پژوهی است که به «اتصال آدمی با امر قدسی» اشاره دارد. این اصطلاح در کتابهای عرفانی و فلسفی دانشمندان مسلمان دیده نمی شود. البته در این کتاب ها، اصطلاحات فراوانی درباره حالتهای روحی انسانی در سیر و سلوك وجود دارد و بر تجربههای عرفانی تأکید شده است. در واقع، تجربه دینی در مفهوم اسلامی آن، در اصطلاح «تجربه عرفانی» متجلی شده است که در این مقاله نیز از این تجربه، به عنوان «تجربه عرفانی» یاد میشود.

از سوی دیگر، باید دانست هر نحله و گفتمان فکری بنا بر اصول موضوعه خود، در باب تجربه دینی موضع گیری داشته است، هرچند این مفهوم را رد کرده یا به حاشیه رانده باشد. بنابراین، تعریفی کلی از این مفهوم می توان ارائه کرد که برای ورود به بحث مفهوم تجربه دینی از دیدگاه

ص: ۳۵۴

گفتمان های مختلف فکری، مفید خواهد بود، هرچند از نظر اصطلاحی، اولین بار در الهیات مسیحی طرح شده باشد.

آنچه در تعاریف متعدد «تجربه دینی»، مشترك است، تأکید بر «نامتعارف بودن» این تجربه است، به گونهای که «این تجربه، متعلق به موجود یا حضوری مافوق طبیعی، یا مرتبط با ماورای طبیعت یا حقیقت غایی» شمرده می شود. (نک: پترسون، ۳۷:۱۳۷۹) همچنین از آنجا که حصول این تجربه، با امور فراطبیعی همراه است، آن را منحصراً در حوزه و محدوده دین می توان تعریف کرد و «شناختی حضوری و شهودی» دانست (نک: ملکیان، ۵:۱۳۷۹) و در توصیف حالات «فاعل تجربه»، از مفاهیم دینی بهره برد. (نک: صادقی،۱۳۸۲)

مهمترین شرط مشترك مفهوم تجربه دینی یا به عبارتی عرفانی، تعلق آن به ماورای طبیعت و امور متافیزیکی است. (Walter,۱۹۵۱) هرچند بعضی از نحله های فکری آن را محدود به دین بدانند یا تنها راهی به معنویت بشمارند. این تفاوت دیدگاه، کاملاً در گفتمان های مختلف، محسوس است؛ زیرا گفتمان سنت اسلامی، آموزه های وحیانی و متافیزیکی را از سنخ حقیقت می شمارد و اعتباری ویژه برای آن قائل است و عقل را نیز بر مبنای همین متافیزیک تبیین می کند. درحالی که گفتمان روشن فکری دینی، آموزه های وحیانی را به عقل خودبنیاد انسانی محدود می سازد. مفهوم تجربه دینی در گفتمان سنت اسلامی یا به تعبیر ابن عربی، تجربه عرفانی زمانی معنا می یابد و در ردیف حقایق به شمار می رود که در محدوده آموزه های وحیانی، عقل قدسی و شریعت قرار گیرد. بنابراین، مفهوم تجربه دینی یا عرفانی، به اعتقاد گفتمان سنت، مفهومی دارای اعتبار است که البته در تناظر با شریعت و دین قرار ندارد و برآمده از دین است.

ص: ۳۵۵

۴. تجربه عرفانی در گفتمان سنت اسلامی

۴. تجربه عرفانی در گفتمان سنت اسلامی

«سنت»، مفهومی است که بنا به نوع نگاههای مختلف، تعاریف متفاوتی نیز از آن ارائه شده است. ازاین رو، بعضی، آن را «حقیقتی آسمانی، الهی، مقدس و واقعیتی پرنشاط و زنده» تعبیر می کنند و بعضی دیگر، آن را کردار پیشین و حتی عقب افتاده زندگی انسانی می پندارند. (نک: پارسانیا، ۱۳۸۶) آنچه مسلّم است، وجوب رابطه بین اعتقاد دینی و سنت گرایی است؛ زیرا تنها در پارادایم سنت می توانیم دین را به عنوان حقیقتی باورپذیر و متقن بپذیریم. همچنین باید گفت «نسبت سنت و دین به این دلیل است که سنت، حیات و دوام خود را از ناحیه نگاه دینی و تعریفی که دین برای آن عرضه می کند، به دست می آورد. بدین لحاظ، هرگاه آگاهی و معرفت دینی، ارزش و اعتبار جهان شناختی خود را از دست بدهد، سنت نیز از حیات و نشاط ساقط می گردد». (همان:۲۴) بنابراین، نه تنها دین در پارادایم سنت تعریف میشود، بلکه سنت نیز برای حفظ و تغییر خود به دین و آموزه های وحیانی وابسته بوده و از این طریق شکل گرفته و مطابق با دین و شریعت است. در واقع، «سنت، شیوه ای از زندگی و زیست است که عقل به تنهایی عهده دار شناخت آن نیست، بلکه وحی و شهود دینی نیز در تبیین آن دخیل است». (همان:۳۰) ازاین رو، می توان گفت برخلاف گفتمان های روشن فکری و روشن فکری دینی که «عقل خودبنیاد انسانی»، معیار مطلق شناخت معرفت است، «سنت»، عقل را در سایه سار وحی به کار می بندد و معتقد است انسان مادی در شناخت، دچار نقصان هایی است و بعضی امور و اشیا برای وی قابل شناخت نیست. به همین دلیل، آموزه های وحیانی در این زمینه اهمیت اساسی دارد.

به کارگیری «سنت» نیز به معنای جلوگیری از هرگونه «پیشرفت» و «تجدد» به معنای «نو شدن» نیست. سنت تنها در مقابل «بدعت» قرار می گیرد

ص: ۳۵۶

و با «تجدد» هم وقتی ناسازگار است که مصداق بدعت باشد. بدعت ها نیز در شیوه رسیدن به حقیقت خلاصه میشوند.

دین اسلام به عنوان حقیقتی برخاسته از وحی، خود، سازنده سنتی است که بر مبنای آن شکل گرفته و در قالب این سنت نیز قابل تعریف است. «عقل قدسی» به عنوان «نقطه مرکزی»، معیار داوری گفتمان سنت اسلامی در باب مسائل شناختی و هستی شناختی و اخلاقی است و در هیچ نقطه ای با آموزه های وحیانی در تقابل قرار نمی گیرد. از دیگر «عناصر اصلی» گفتمان سنت اسلامی به اصالت انسان دینی، اصالت زندگی اخروی، اصالت روح در مقابل جسم انسان، اصالت اخلاق دینی و نه مادی و اصالت طبیعت به عنوان آیت الهی می توان اشاره کرد.

گفتمان سنت اسلامی در باب تجربه عرفانی نیز به معیار «عقل قدسی» توجه ویژه ای نشان می دهد. ازاین رو، تجربههای دینی از نوع «وحی» بر پیامبران را از تجربههای دینی بشر عادی جدا می کند و بر اساس تعالیم «ابن عربی»، معیار «شرع» برخاسته از سنت دینی در تعیین مصداقهای تجربههای دینی اهمیت فراوانی دارد. (جدول شماره۱)

توضیحات

نقطه مرکزی

عقل قدسی: عقل قدسی، عقل انسانی است که در ذیل و چارچوب نور وحی دینی، تعقل و تفکر می کند و معیار داوری در باب مسائل شناختی و هستی شناختی و اخلاقی است، به گونه ای که یافته های عقل قدسی، در هیچ نقطه ای با آموزه های وحیانی در تقابل قرار نمی گیرد.

مفصل بندی

رجوع مستمر و مداوم «عقل قدسی» به «آموزه های وحیانی» در حوزه های مختلف این گفتمان، اصلی ترین کنشی است که موجب برقراری ارتباط میان عناصر آن می شود. در واقع، وظیفه عقل قدسی آن است که با گردش در حیطه های مختلف گفتمان، از طریق دینی سازی عناصر گفتمان، آنها را به یکدیگر مرتبط سازد.

ص: ۳۵۷

عنصر و وقته

۱. اصالت وحی دینی به مثابه معتبرترین منبع معرفت انسانی

۲. اصالت انسان دینی

۳. اصالت زندگی اخروی و نه زندگی مادی

۴. اصالت روح در مقابل جسم انسان

۵. اصالت اخلاق دینی و نه مادی

۶. اصالت طبیعت به عنوان آیت الهی

۷. اصالت عقل به عنوان چراغ باطنی هدایت انسانی

۸. اصالت دین سازی تمامی سطوح حیات انسانی

حوزه گفتمان گونگی

مهمترین نشانه ای که در این گفتمان طرد شده است، عقل مستقل و منقطع از وحی است که اگر وارد این گفتمان شود، موجب اختلال آن خواهد شد.

جدول شماره ۱ ساختار گفتمان سنت اسلامی بر اساس مفاهیم گفتمانی لاکلاو و موفه

چون رسیدن به تعاریف و ساختار مفاهیمی مانند تجربه دینی و عرفانی از منظر اندیشمندان اسلامی در این پژوهش مورد نظر است، به آرای «ابن عربی» از نظریه پردازان این حوزه اشاره خواهد شد، که پایه گذار ریشه تفکر عرفانی در عالم اسلام به شمار میرود. تعالیم ابن عربی را می توان میراث دار تعالیم پیامبر اعظم صلی الله علیه و آله و ائمه اطهار علیهم السلام و عارفانی مانند حسن بصری، ابراهیم ادهم، بایزید بسطامی، جنید بغدادی، حلاج، ابوالحسن خرقانی، ابوسعید ابوالخیر و ابوحامد غزالی دانست.

۵. ابن عربی و مفهوم تجربه عرفانی

۵. ابن عربی و مفهوم تجربه عرفانی

در تعالیم ابن عربی، «آنچه با عنوان کشف یا مکاشفه و شهود یا مشاهده مطرح است، مهمترین مصداق تجربه دینی به شمار می آید که از آن، در فرهنگ کنونی مغرب زمین با عنوان «تجربه عرفانی» یاد می شود». (شیروانی،۱۳۸۱:۱۳۳) در یک جمله، «او درصدد است هستی را آن گونه که

انسان کامل شهود می کند (یا در تجربه عرفانی خویش می یابد)، توصیف کند». (همان)(۱)

از جمله شرایط تجربه عرفانی در تعالیم ابن عربی می توان به تأکید بر «تفاوت بین وحی و تجربه دینی»، «فنای فی الله»، «دینی بودن تجربه دینی و نه تجربی بودن آن»، «در معرض بودن خطا بودن کشف و شهود»، «عقلی و شرعی بودن کشف» و «ظهور کشف صوری در تمامی حواس پنجگانه» اشاره کرد. وی همچنین در مراتب «کشف معنوی» معتقد است که «ابتدا معانی در قوه مفکره ظهور می یابد.» سپس در قوه عاقله. در حالت سوم در مرتبه «قلب» قرار می گیرد و در حالت چهارم، معانی در «روح» تجلی می یابد. در مراحل پنجم و ششم نیز «کشف حقایق در مرتبه خفی است که بالاتر از حد توصیف و بیان است و نمی توان بدان اشاره کرد». (شیروانی،۱۳۸۱:۱۴۸)

کشف، مکاشفه، شهود یا مشاهده در تعالیم ابن عربی، همان چیزی است که وی در بحث «خیال» مطرح می کند. وی معتقد است عالم خیال، عالمی وسیع است که با کشف و شهود می توان به آن دست یافت و از «علم» و «معرفت» بهره جست. این عالم، واسطه بین «مجردات محض» (و یا به عبارتی، عالم غیب) و «مادیات صرف» (یا دنیا) است. بنابراین، می تواند خصوصیات این دو را داشته باشد؛ (نک: کاکایی، ۱۳۸۵) یعنی عارف هم چیزی را ادراک می کند که در عین وجود داشتن، وجود ندارد. یعنی «هم نور است و هم ظلمت و امری فراذهنی(۲) است». (استیس، ۱۳۷۵:۱۶۴)

۱- به نقل از: توشیهیکو ایزوتسو، صوفیسم و تائوییسم، ترجمه: محمدجواد گوهری، تهران، بینا، ص ۴۰.

۲- Transsubjective.

۶. بحث «خیال» در تعالیم ابن عربی

۶. بحث «خیال» در تعالیم ابن عربی

همانگونه که پیش از این اشاره شد، یکی از متمایزترین ویژگی های تعالیم ابن عربی، تأکید بر خیال است تا آنجا که وی معتقد است «کسی که مرتبه خیال را نشناسد، هیچ معرفتی ندارد». (کاکایی،۱۴:۱۳۸۵)(۱) وی «کشف» را در برابر عقل می داند و بیان می کند کسانی که کشف ندارند، علم هم ندارند. (همان)

بنابراین، آنچه باید کشف در آن صورت گیرد، «عالم خیال» است. به تعبیر ابن عربی، این امر به وسیله قوه ای صورت می پذیرد که فراتر از عقل و حس است. محمد مددپور در این زمینه می نویسد:

قوه خیال ، کامل ترین قوا در نظر حکمای اُنسی و اهل معرفت است . در نظر ابن عربی ، قوه خیال، کامل تر از قوه عقل است . خیال ، توانایی هایی دارد که عقل ندارد. ابن عربی، قوه حس را نیز بعضاً برتر از عقل می داند. او معتقد است که عقل، منشأ خطاست و گرنه خیال و حس درست می بینند. منتهی عقل احکامی را صادر می کند و عالم خیال را به ساحت حیوانیت متعلّق می بیند و صورت های خیالی را بی پایه تلقی می کند. (مددپور،۱۳۸۲)

۷. اقسام خیال از دیدگاه ابن عربی

۷. اقسام خیال از دیدگاه ابن عربی

الف) کل هستی، خیال است که در معرض وجود مطلق و عدم محض قرار دارد. این مسئله، نقطه آغازین «پارادوکس های عرفانی» است. یعنی عارف هم چیزی را ادراک می کند که در عین وجود داشتن، وجود ندارد. «هم نور است و هم ظلمت و امری فراذهنی(۲) است». (استیس،۱۶۴:۱۳۷۵) و به تعبیر ابن عربی، «همه هستی، خیال اندر خیال است». (ابن عربی، بی تا:۱۰۳)

۱- به نقل از: ابن عربی، الفتوحات المکیه.

۲- ۱.Transsubjective.

ص: ۳۶۰

ب) خیال در معنای دوم همان عالم مثال یا ملکوت است که ابن عربی آن را «خیال منفصل» می نامد.

ج) در معنای سوم، خیال به آن چیزی گفته می شود که مربوط به انسان است. یکی، نفس انسان که بین روح و جسم واقع شده است و دیگری، قوه خیال که بین عقل و حس قرار دارد. ابن عربی این قسم را «خیال متصل» می نامد.(نک: کاکایی، ۱۳۸۱)

وی در بیان تفاوت بین خیال متصل و منفصل، بیان می کند که خیال متصل، وابسته به انسانها و حتی بعضی از حیوانات است که با از بین رفتن «فرد متخیل» از بین می رود، ولی خیال منفصل، قائم به انسانها نیست و همیشه قابلیت معانی و ارواح را دارد و حتی به امور غیرمادی «تجسد» می بخشد که «رؤیاها و خواب ها» را می توان نمونه های آن دانست. (نکـ: ابن عربی، بی تا) از امور غیرمادی دیگری که تجسد می یابند، می توان به حضور حضرت جبرئیل در محضر پیامبران اشاره کرد.

در واقع، می توان گفت «قوه کشف» یا به عبارتی، «تجربه دینی»، «قوه خیال متصل» است که به شناخت «عالم خیال منفصل» می پردازد. (نکـ: کاکایی، ۱۳۸۵) بنابراین، تجربه دینی قائم به شخص است و تنها در صورت «اتصال»، معنیدار خواهد بود. ازاین رو، تجربه ای ناقص به شمار میرود.

۸. بازنمایی تجربه عرفانی در فیلم «تولد یک پروانه»

اشاره

۸. بازنمایی تجربه عرفانی در فیلم «تولد یک پروانه»

پس از بیان این مقدمه برای رسیدن به ساختاری تحلیلی در باب فیلم، با رویکرد روش شناسانه تحلیل گفتمان به عنوان روشی در تحلیل بازنمایی به بازنمایی تجربه عرفانی و نظریه خیال ابن عربی در فیلم میپردازیم. فیلم

ص: ۳۶۱

«تولد یک پروانه» را از این رو به عنوان نمونه تحلیل انتخاب کردیم که به خوبی می تواند «فرآیند بازنمایی» تجربه عرفانی را نشان دهد. بی شک، «تولد یک پروانه»، یکی از برجسته ترین آثار حوزه ادبیات عرفانی در عرصه فیلم است.

همانگونه که پیش از این نیز در بخش روش شناسی تأکید شد، متن فیلم از ساختاری پیچیده برای تحلیل برخوردار است. ازاین رو، روشی ترکیبی در تحلیل گفتمان در فیلم پیشنهاد شد که بتواند به «محتوا» و مضمون فیلم و در واقع، پیام اصلی فیلم توجه کند و از جزئیات نیز به نفع پیام اصلی بهره ببرد. در این مقاله، فیلم «تولد یک پروانه» با توجه به چهار بخش تحلیلی نقطه مرکزی، مفصل بندی، عناصر و حوزه گفتمانگونگی تحلیل شده است.

الف) نقطه مرکزی: ایدئولوژی و مفهوم اصلی

الف) نقطه مرکزی: ایدئولوژی و مفهوم اصلی

«تولد یک پروانه»، مهمترین اثر «مجتبی راعی» به شمار میرود. این فیلم با سه اپیزود در پی آن است که سه مرحله سیر و سلوک یعنی شریعت، طریقت و حقیقت را به تصویر کشد. این فیلم ازآن رو در گفتمان سنت اسلامی جای می گیرد که با دقت بسیار زیادی، دقیقاً آموزه های عرفانی اسلام را به ترتیب وصول به حق می شمارد و در پی آن است که گفتمانی از تجربه عرفانی ارائه دهد که کاملاً مطابق با شرع مقدس اسلام باشد. تطابق با شرع، مسئله ای است که بارها ابن عربی بر آن

تأکید کرده است.

محتوای فیلم و همچنین تأکیـد آن بر «اهمیت متافیزیـک» و «فنـای فی الله»، بـا اسـتفاده درست از فضـای طبیعت توانسـته اسـت بازنمایی مناسبی از مفهوم تجربه عرفانی در گفتمان سنت اسلامی ارائه دهد.

ص: ۳۶۲

ب) مفصل بندی

اشاره

ب) مفصل بندی

زیر فصل ها

یک شناخت کنشگر: مجتبی راعی

دو بافت موقعیت (اجتماعی) و بینامتنی (تاریخی)

یک شناخت کنشگر: مجتبی راعی

یک شناخت کنشگر: مجتبی راعی

«مجتبی راعی» (۱۳۳۶)،(۱) دانش آموخته کارگردانی سـینما از دانشـکده سینما تئاتر دانشگاه هنر است. وی نخستین فیلم خود را با نام «انسان و اسلحه» به عنوان پایاننامه تحصیلی ارائه کرد که این فیلم را می توان سرآغاز فعالیت حرفه ای او دانست. راعی در کنار کارگردانی و نویسندگی، به تدریس نیز مشغول است.

دو بافت موقعیت (اجتماعی) و بینامتنی (تاریخی)

دو بافت موقعیت (اجتماعی) و بینامتنی (تاریخی)

ساخت فیلم سـینمایی «تولد یک پروانه» در گرماگرم تغییرات معرفتی در عرصه فرهنگی کشور، یعنی شـروع به کار دولت سید محمد خاتمی در سال ۱۳۷۶ به پایان رسـیده است. تا قبل از این، به ساخت فیلم هایی با این سبک که در ساختاری اپیزودیک به بیان اسـتعلاگرایی پرداخته باشـند، کمتر توجه میشد. شاید فیلم اپیزودیک «دستفروش» (مخملباف،۱۳۶۵) را بتوان نمونه ای برای این سبک بیان کرد.

«تولد یک پروانه» از ساختاری پیروی می کند که پیش از این نیز در فیلم های از این دست مشاهده شده بود. استفاده از زیبایی

هـای طبیعت برای القای مفاهیم دینی، امری است که پیش و پس از آن دسـتمایه فیلم های متعـدد قرار گرفته است (ماننـد فیلم «یـک تکه نـان»، اثر کمال تبریزی). همچنین «مرگ» را به عنوان ترجیع بنـد بیشتر فیلم های اسـتعلاگرا در اپیزود اول به تصویر کشیده است و آن را شروع رسیدن به ماورا می داند. راعی، کارگردان فیلم در این باره می گوید:

۱- فیلمشناسی: انسان و اسلحه (۱۳۶۷)، تابستان ۵۸ (۱۳۶۸)، تونل (۱۳۷۱)، جای امن (۱۳۷۲)، غزال (۱۳۷۴)، تولد یک پروانه (۱۳۷۶)، جنگجوی پیروز (۱۳۷۷)، صنوبر (۱۳۸۰)، سفر به هیدالو (۱۳۸۴)، عصر روز دهم (۱۳۸۷).

زمزمه مرگ یک پنجره مشترک بین همه تماشاگران و سینماست. خارج از روابط عادی و روزانه چیزهایی وجود دارد که آدم بـا وجـود مرگ به آنهـا پی می برد. اگر به پشت ظواهر روزانه بـا دقت نگـاه کنیم، متوجه مسائـل دیگری می شویم که عـادی نیست. تـا به حال، دو پله را بالا آمـده ایم و پله سوم همان اپیزود «پروانه» است که دیگر حتی ظاهر کار هم عادی نیست و اگر کسی روی آب راه برود، با قواعد زندگی عادی سنخیت ندارد. (نک: راعی،۱۳۷۹)

از موارد قابـل توجه دیگری که در مورد نویسـنده و کـارگردان فیلم سـینمایی «تولـد یک پروانه» وجود دارد، نوع نگاه آنان به هنر دینی است، به گونهای که سـعی کرده انـد تئوری های خود را در عرصه عمل نیز به کار بندنـد. راعی معتقـد است اگر در فیلم دینی، «فرم» و «محتوا» یکی شود، خواننده در پایان، احساس راحتی می کند و به یک حس خوب می رسد.

سعید شاپوری، نویسنده «تولد یک پروانه» نیز در مورد سینمای دینی و کار خودش می گوید:

زبان بیانی هنر دینی بایـد به گونه ای در کل ساختار به کار برده شود که شاهـدی بر حقیقت روحانی همان دین باشـد. لزومی نـدارد در فیلم دینی، حتماً یک شخصیت مـذهبی باشـد یا حرفهای دینی گفته شود و یا حتی نماز خوانـده شود تا بگوییم اثر، دینی است. ممکن است ما در این زندگی مادی بتوانیم تجلی یک امر غیب را نشان دهیم. این به دینی بودن، نزدیک تر است. یعنی در زندگی معمولی مان که سر کار می رویم، مطالعه می کنیم و تفریح می کنیم، نشان دهیم که غیر از اینها، چیز دیگری هم هست؛ یـک نیروی مـاورایی که جـایی خودش را نشـان می دهـد و این به نوعی دعوت است. قرآن همین کار را انجام می دهد؛ یعنی دعوت به

ایمـان می کنـد. وقتی یک اثر دینی را می بینیم، حس می کنیم چیز دیگری هم هست. پس به آن ایمان قلبی می آوریم و باور می کنیم که یـک امر غیبی، ورای این عـالم شـهادت وجود دارد. به نظر من، بـاطن را نشـان دادن و غیب را در عـالم شـهادت نمایان ساختن، باارزش تر است. (۱)

ساختار «تولد یک پروانه» نیز همین امر را به خوبی نشان می دهد و بیشتر به دنبال آن است که مخاطب را متوجه امری کند که کمتر به آن توجه دارد. بنابراین، از مسـئله ناشـناخته «مرگ» که برای هر انسانی قابل لمس است، شـروع می کند. سپس وی را

متوجه ماورایی میسازد که به نوعی، کمتر از مرگ مورد توجه است و در لابه لای آن، مخاطب درگیر مباحث جدّی حقیقت می شود. در واقع، عوامل فیلم کسانی هستند که دغدغه ساخت فیلم استعلاگرا را دارند و از نظر تئوریک، مسئله خود را پرورش داده اند و حمایتهای «سیما فیلم» نیز که از سیاستهای خاصی در حمایت از معنویت در فیلم حمایت می کند در شکوفایی آنان اثر مستقیم داشته است.

ج) عناصر

اشاره

ج) عناصر

زیر فصل ها

یک قصه گویی: داستان

دو دسته بندی مفاهیم، استدلال، معانی بیان و سبک واژگان مثبت

یک قصه گویی: داستان

اشاره

یک قصه گویی: داستان

زیر فصل ها

اپیزود اول تولد

اپیزود دوم راه

اپیزود سوم پروانه

اپیزود اول تولد

اپیزود اول تولد

ایبیش و خواهرش، سولماز، در روستایی از آذربایجان زندگی می کنند؛ روستایی که در دل کوه بنا شده و مادر آن دو در

حال زایمان است. ناپدری ایبیش دوست دارد از مادر وی فرزندی داشته باشد، ولی او همواره کودکان مرده به دنیا می آورد. رابطه ایبیش و ناپدری به طور ملموسی شکرآب است و حاضر به پذیرش همدیگر نیستند. از آن طرف هم اسماعیل (ناپدری) با

۱- به نقل از: روزنامه ایران، ۱۶ دی ۱۳۷۸.

پرتاب هیزم شعله ور به طرف ایبیش نفرت خود را نسبت به وی نشان می دهد. عاقبت، ناپدری، ایبیش را در اتاقی زندانی می کند. مدتی بعد، دایی ایبیش با دیدن این وضعیت طاقت نمی آورد و او را آزاد می کند و با خود به تاکستان بیرون روستا می برد. مدتی بعد سولماز هم به آنجا برده می شود.

دایی به روستا می رود و پس از بازگشت، بسیار پریشان و غمگین به نظر می رسد. ناپدری هم به آنجا می آید و آن دو را نوازش می کند و به آنها آب نبات می دهد. دایی، مخفیانه در گوشه ای، زیر درختان باغ، سوگمندانه ناله سر می دهد. ایبیش که دایی را زیر نظر دارد، درمی یابد که اتفاقی افتاده است. پس سرآسیمه به روستا می رود. رنگ کبود سنگ های روستا با پارچه های سیاه بلندی که روی آنها کشیده شدهاند، از مرگ مادر خبر می دهد.

اپیزود دوم راه

اپیزود دوم راه

ماندنی، مادرش را از دست داده است و با پدر و مادربزرگش زندگی می کند. او از ناحیه مچ پا علیل است و گاهی کودکان روستا، او را مسخره میکنند. برخی از اهالی روستا، از جمله مادربزرگ ماندنی تصمیم گرفته اند به زیارت امام زاده بروند. مادربزرگ دچار کمردرد شدیدی است و برای شفا قصد زیارت کرده است. از طرف دیگر، ماندنی با وجود علیل بودن خویش، برای شفای مادربزرگ نیت کرده است به سوی امام زاده بشتابد و دست خودش هم نیست. گویی نیرویی او را به طرف خود می کشاند.

با اینکه صبح روز بعد، مادربزرگ و برخی از اهالی روستا به راه افتادند و ماندنی را هم بیدار نکردند، او پس از بیدار شدن به راه می افتد. در بین راه، به دلیل سادگی خویش، فریب دو دوست شرورش را می خورد و به طرف چشمه خضر علیه السلام راه می افتند. در آنجا، آن دو پس از انداختن ماندنی در چشمه، می گریزند. ماندنی در آن لحظه، پیرمردی را می بیند که با مهربانی او را دلداری می دهد و رواندازش را نیز به وی می دهد تا خودش را خشک

کند. سپس راه را به او نشان می دهد و یک دبه آب و یک میخ بلند هم به او می دهد و می گوید که آنها را به امام زاده ببرد تا زائران از آن آب استفاده کنند. بعد هم دراز می کشد و به خواب می رود.

ماندنی به راه می افتد. در بین راه می بیند که اهالی روستا و مادربزرگش کنار جاده نشسته اند. مادربزرگ هم حال خوشی ندارد و تراکتور هم خراب شده است. برای درست شدن وسیله نقلیه نیاز به یک میله یا میخ بلند بود که ناگهان ماندنی به یاد آن میخ بلند می افتد و با دادن آن میخ به راننده تراکتور، سبب خوش حالی آنها می شود. در ضمن، از آب دبه هم به زائران می دهد و آنها نیز او را دعا می کنند و به راه می افتند. مادربزرگ حالا ـ دیگر حالش بهتر است، ولی به دلیل فرا رسیدن غروب و تاریکی هوا، راننده می گوید باید در همین روستای نزدیکِ امام زاده بمانیم تا فردا، صبح زود به امام زاده برویم. آنها وسایل را همان جا زمین می گذارند و برای خوابیدن و استراحت آماده می شوند.

ماندنی به مادربزرگ می گوید که نمی تواند بماند؛ گویی همان نیرو او را به طرف خود می کشاند. او با وجود تاریکی هوا به راه می افتد تا اینکه از دور، نوری او را به خود جذب می کند. همین که وارد امام زاده می شود، می بیند پیرمردی با رواندازِ سبزرنگی دراز کشیده است. وقتی رواندازِ را کنار می زند، متوجه می شود این پیرمرد همان پیرمردی است که آب و میخ بلند را به او داده بود و اطرافیان پیرمرد نیز گوشزد می کنند که وی از صبح تا حالا همین جا خوابیده است.

اپیزود سوم پروانه

اپیزود سوم پروانه

اپیزود سوم درباره یک معلم قرآن است که برای تدریس به یک روستای سرسبز می رود. در راه با یکی از شاگردان (سیدرضا) آشنا می شود که از پیش به زیبایی، قرآن خواندن می داند و در ضمن به پروانه ها سخت علاقه مند است.

ص: ۳۶۷

معلم که در مسجد سکونت گزیده است، همان جا کلاس درس را پی می گیرد، ولی رفتار و گفتار او در نظر مردم، چیزی فراتر از یک معلم نمود پیدا می کند؛ چون وی به مردی که گاوش را گم کرده است، می گوید برخیزد و در همان حوالی دنبال حیوانش بگردد. سپس به پیرمردی که چشم به راه پسرش است، می گوید او حتماً خواهد آمد. ناگهان گاو پیدا میشود و پسر پیرمرد بعد از یک سال باز می گردد. مردم روستا اعتقاد عجیبی به معلم پیدا می کنند و از وی می خواهند که آنها را دعا کند.

مدتی بعد، معلم هنگام رد شدن از روی پل روستا به کدخدا می گوید که باید به فکر سیل بند باشند. در غیر این صورت، امکان دارد آب طغیان کند و سیل بیاید. روز بعد «سیدرضا» دیر به کلاس می رسد و می گوید چون پل بر اثر سیل خراب شده، نتوانسته است زودتر بیاید. معلم از او می خواهد که از فردا مثل پروانه هایش از روی آب بیاید تا زودتر به مدرسه برسد.

شبانه اهالی روستا به مسجد می آینـد و از معلم می خواهنـد که برای در امان مانـدن از سـیل دعا کند. معلم که خود را فردی عادی می پنـدارد، حاضـر نمی شود چنین دعایی کنـد؛ زیرا مطمئن است چنین اتفاقی نخواهد افتاد و سـیل با گفتن یا نگفتن او نیامـده است که بخواهـد برود. مردم که در ذهن خویش، از آن معلم یک بت ساخته اند و می انگارند وی قدرتی فوق بشـری دارد، به گفته خویش سـخت پایبندند. معلم به خواسـته آنها توجهی ندارد و می گوید فقط در ساخت سیل بند و پل کمکشان خواهـد کرد. اهالی پشـیمان بازمی گردنـد و از فردا اجازه نمی دهند فرزندانشان به مدرسه بروند. در این میان، تنها «سـیدرضا» سر وقت به مسـجد می آید و با حجم خالی کلاس روبه رو می شود و در توجیه زود آمدن خود می گوید که از روی آب رد شده است.

ص: ۳۶۸

در پایان فیلم، جایی که دیگر همه از معلم بریـده انـد و نه خودشان و نه فرزندانشان با او حرف نمی زنند، سـیدرضا دنبال معلم می آید تا او را برای درمان حال پدرش که سخت بیمار شده است، به خانه خودشان ببرد و در کنار همان پل شکسته، معلم در کمال حیرت می بیند سیدرضا از روی آب رد می شود، ولی خود وی در آب فرو می رود.

دانش آموز چون به حرف معلمش ایمـان داشـته و به مرحله یقین رسـیده است، طعنه معلم را واقعی می پنـدارد و فکر می کند چاره ای نـدارد جز اینکه از روی آب بگـذرد. در مقابل، معلم که گویا فقط ظاهرش قرآنی است، به هیچ کدام از گفته هایش اعتقاد ندارد و همه را تصادفی می داند. ایمان او گویا فقط به ظاهر است و از ایمان قلبی خبری نیست.

□□□

هرچنـد این فیلم، در سه اپیزود و با داسـتان هایی متفاوت ارائه می شود، ارتباط بسـیار عمیقی میان این سه اپیزود می توان دید. اپیزود اول با تولد یک کودک، آغاز و با مرگ یک زن پایان می پذیرد و مضمونی بسیار طبیعی و مادی دارد.

اپیزود دوم فیلم، نشـان از «طریقت» دارد و راهی که هر انسانی در زنـدگی خویش بایـد بپیمایـد تا به درک درستی از هستی و عـالم برسـد. در این اپیزود، گویی پیرمرد همـان خضـر نبی علیه السـلام بوده که دست گیری کننـده در راه مانـدگان است. در واقع، در این اپیزود، فیلمساز پا را فراتر میگـذارد و به نیروهای مافوق طبیعی اشاره می کنـد. پیرمرد از قبل پیش بینی کرده بود که ماندنی و دیگران به آب نیاز دارند و ماشین به یک وسیله آهنی احتیاج دارد.

اپیزود سوم (پروانه)، اوج داسـتان فیلم به شـمار میرود و آن هم بـاور به امور مـاورایی و اسـتعلایی است. آنکه در قسـمت اول، «تقدیر» را بپذیرد، در

ص: ۳۶۹

اپیزود دوم، «راه سـعادت» را خواهـد یافت و سالک «راه» را به وی نشان میدهد و او را در پیمودن طریق «یاری» خواهد داد. در اپیزود سوم نیز بی آنکه کوچک ترین «شکی» از الطاف الهی از خود نشان دهد، به «حقیقت» مطلق می رسد. این ترتیب، نشان

دهنده مراحل «تقرب به حقیقت» است که در متون عرفانی بر آن تأکید شده است.

دو دسته بندی مفاهیم، استدلال، معانی بیان و سبک واژگان مثبت

اشاره

دو دسته بندی مفاهیم، استدلال، معانی بیان و سبک واژگان مثبت

زیر فصل ها

اول تأکید بر شریعت

دوم استفاده از روایت های دینی و تأیید ادیان و پیامبران

سوم تأکید بر مراحل عرفان اسلامی

چهارم حضور استاد

پنجم تحول مکانی

ششم سیر زمانی

هفتم سکوت عرفانی

اول تأکید بر شریعت

اول تأکید بر شریعت

سراسر فیلم، بر «شریعت» به عنوان شرط لازم تجربه عرفانی تأکید می کند. این تأکیدها در اپیزود اول، مشهودتر است تا آنجا که بدون شریعت، امکان طریقت و همراهی خضر نیز ناممکن می شود و «حقیقت»، دور از دسترس خواهد ماند. ایمان در این فیلم با انجام مناسک در پیوند است و بر حضور اعتقادات مذهبی در تمام عرصه های اجتماعی تأکید می شود.

دوم استفاده از روایت های دینی و تأیید ادیان و پیامبران

دوم استفاده از روایت های دینی و تأیید ادیان و پیامبران

در اپیزود دوم، داستان «ماندنی» و «پیرمرد خادم»، یادآور داستان حضرت خضر علیه السلام است که با حضرت موسی علیه السلام همسفر می شود. خضر در مقابل دیدگان موسی علیه السلام ، کارهای عجیب انجام می دهد و در پایان، آشکار می شود که این اعمال چه نتایج مثبتی داشته اند. در اینجا نیز پیرمرد، چیزهایی به پسر می دهد که در ظاهر، مسخره و بیمعنا هستند، ولی در طول سفر معنا پیدا می یابند.

در اپیزود سوم، معلم قرآن در جلسات تدریس «قرآن»، آیات مربوط به معجزات پیامبران به ویژه «حضرت موسی علیه السلام » را می خواند و در واکنش به دانشآموزی که هر روز به دلیل سیل با تأخیر در کلاس حاضر می شود، او را دعوت می کند مانند «حضرت عیسی علیه السلام » روی آب رودخانه راه برود.

ص: ۳۷۰

سوم تأکید بر مراحل عرفان اسلامی

سوم تأکید بر مراحل عرفان اسلامی

فیلم به طور مشخص بر مراحل عرفانی شریعت، طریقت و حقیقت تأکید دارد. در مرحله اول به بازشناسی مفهوم دنیا می پردازد و با این آمادگی ذهنی، در طریقت (اپیزود راه) قدم برمی دارد. با همراهی و باور به طریقت نیز در حقیقت عشق ذوب می شود.

چهارم حضور استاد

چهارم حضور استاد

در ادبیات عرفانی به شدت تأکید شده است که در مسیر رسیدن به خدا، بدون استاد، هرگز طریقتی صورت نگیرد؛ زیرا احتمال گمراهی وجود دارد. در اپیزود دوم نیز بر همراهی خضر علیه السلام در طریقت به عنوان مرشد و راهنما تأکید میشود و راهنمایی های وی کارگر میافتد.

پنجم تحول مکانی

پنجم تحول مکانی

ساختار اپیزودیک اثر، برای نشان دادن سیر به سوی تکامل، به «مکان» نیز توجه دارد. در اپیزود اول، آنچه بیش از هر چیز دیگری، بیننده را با خود همراه می کند، «خاک» است. به همین دلیل، از لوکیشن روستای «کندوان» استفاده شده است که خانه ها مانند غارهای اولیه در میان سنگ های کوه تعبیه شده اند و انسانها گویی در مراحل اولیه «شناخت» به سر می برند.

نمود «خـاک» نیز معنـایی خـاص را در ذهن تـداعی می کنـد. درک معنـای زنـدگی در دنیـا و بـازگشت به خـاک، مهمـترین مفهومی است که اپیزود اول بدان نظر دارد.

اپیزود دوم، میـان خـاک و سـرسبزی در نوسان است که نشان از مرحله سـیری دارد که با «همرهی خضـر»، ممکن خواهـد بود. بنابراین، همه چیز در این مرحله، آمیخته به نظر می رسد و تمییز حق و باطل نیز دشوار می نماید. در اپیزود سوم، شاهد طبیعتی سرسبز و دلنشین هستیم؛ طبیعتی که نشانه ورود به مرحله فنا شدن در راه خداوند است.

ص: ۳۷۱

ششم سیر زمانی

ششم سیر زمانی

زمان همچون مکان، سـیری پیش رونـده دارد. در بخش اول، همه چیز در یک نیم روز رخ می دهـد. در اپیزود دوم، یک روز کامـل می گـذرد و در اپیزود سوم، شاهـد توالی چنـد روز پیاپی هستیم. به معنای عمیق تر، همان گونه که مضـمون کلی، رفته رفته پیش می آیـد و رشـد می کند، زمان و مکان هم متبلور می شوند و وسـعت می یابند. حتی آدم ها نیز در این ساختار قرار می گیرند و وسعت می یابند. در واقع، فیلم ساز، در گذر زمان، به دنبال تکامل انسان هاست.

هفتم سکوت عرفانی

هفتم سکوت عرفانی

در آموزه های عرفانی سـنت اسـلامی، مقام فنا و عشق به خداوند را در «سکوت» می دانند. عارف و سالک نباید از رابطه ویژه اش بـا خـدا به مردم چیزی بگویـد. در اپیزود سوم، معلم قرآن به دنبـال فریـاد کردن این مسئله است که عـاشق خـداست و در گفت وگو با کدخـدای ده که فردی وارسـته است اظهار می کند که «حس می کند که پروانه شده است.» کدخدا در پاسخ به وی می گوید که او مثل «بلبل» شده است که عشق را فریاد می زند. «پروانه گرد شمع می سوزد و دم بر نمی آورد».

ج) توالی معنایی

ج) توالی معنایی

ساختـار اپیزودیـک ایـن فیلم سینمایی، به مراحـل تقرب و نزدیکی به خـدای باریتعـالی اشـاره میکنـد. مراحـل عرفـانی تقرب، «تکـاملی» و «ترتیبی» است و هر مرحله سـختی خـاص خود را دارد. همـانگونه که نـام فیلم (تولـد یـک پروانه) نیز بر آن تأکید میکند. تولد، رشد و بلوغ یک پروانه نیز مراحلی دارد که بدون تکمیل مرحله قبل، امکان پذیر نیست. در پایان نیز به تولد یک «پروانه» می رسیم که تازه، آغاز راه است. پروانه از استعارات «ادبیات عرفانی» ماست که در راه معشوق،

خویشتن را در آتش شمع می سوزاند. سالک نیز به دنبال آن است که مانند پروانه در پرتو شمع در مرحله «فنای فی الله» قرار گیرد و این، آخرین مرحله بی پایان سیر به سوی تقرب به خداست.

«تولد یک پروانه» به خوبی، توالی معناداری برای بیان منظور خویش برمی گزینند که همانا سیر تقرب به معشوق است.

د) حوزه گفتمان گونگی: مفاهیم و استدلال طرد، معانی بیان و سبک واژگان منفی

اشاره

د) حوزه گفتمان گونگی: مفاهیم و استدلال طرد، معانی بیان و سبک واژگان منفی

زیر فصل ها

یک زندگی دنیا

دو خودخواهی و فردگرایی

سه ایمان و اعتقاد ظاهری

چهار نبود تناسب میان گفتار و کردار

پنج ناامیدی از استجابت دعا

یک زندگی دنیا

یک زندگی دنیا

در اپیزود اول، آشکارا می توان دریافت که کارگردان به دنبال تقبیح زندگی بی اصالت دنیوی است. فضای داستان نیز این امر را اثبات می کند. استفاده از فضای سنگی و تاریک روستا در مقابل «تاکستان» زیبایی که در بیابان خشکی ایجاد شده است، جریان زندگی دنیایی را در روستا نشان می دهد. روستا در این اپیزود، نماد دنیایی است که «تولد» و «مرگ» در کنار هم در آن رخ می دهد و اهمیت زندگی در محبت انسانی توصیف می شود که در پایان بین «ایبیش» و ناپدری اش رخ می دهد و نگاه به دنیا را در چشم آنان عوض می کند.

دو خودخواهی و فردگرایی

دو خودخواهی و فردگرایی

در اپیزود دوم، «خودخواهی» و «فردگرایی» نکوهش میشود. هرچند «ماندنی» از نقص پایش رنج می برد و دیگران مسخرهاش می کنند. میخواهد برای دعا جهت شفای مادربزرگش که بیمار است، به زیارت امام زاده برود. از طرف دیگر، مادربزرگ نیز در آرزوی شفای ماندنی است.

سه ایمان و اعتقاد ظاهری

سه ایمان و اعتقاد ظاهری

در اپیزود سوم، معلم قرآن با پوششی خاص، بیشتر ظاهری متعبدانه به خود می گیرد و میکوشد با گوشه گیری زاهدانه به حقیقت برسد. وی با مشاهده

ص: ۳۷۳

سکوت و زیبایی روستا، در اندیشه آن است که روح خود را جلا دهد. به دنبال سکوت و تنهایی است و از زندگی، گریزان است. این در حالی است که این مسئله فقط در ظاهر و لباس او هویداست و هنگام آزمایش که همانا عبور از رودخانه است به ناتوانی خویش پی می برد. از طرف دیگر، شاگرد وی سید رضا که مانند دیگران زندگی می کند و به دنبال امور روزانه و بازی خود است، از امتحان، سربلند بیرون می آید. در واقع، «ژست های عرفانی» در این اپیزود نقد میشود.

چهار نبود تناسب میان گفتار و کردار

چهار نبود تناسب میان گفتار و کردار

در اپیزود سوم، سید رضا چون به گفتار خود اعتقاد دارد، به راحتی روی آب راه می رود و از عرض رودخانه می گذرد، ولی معلم که هر روز مشغول بیان گفتار خداوند است به آنچه می گوید، باور ندارد.

پنج ناامیدی از استجابت دعا

پنج ناامیدی از استجابت دعا

در اپیزود سوم، مردم روستا از معلم می خواهند که برای در امان ماندن از سیل برای آنان دعا کند. معلم از هراس برآورده نشدن دعا و از دست دادن جایگاهش در میان مردم، آنان را به ساخت سد تشویق می کند، درحالی که مردم به استجابت دعا باور داشتند، هرچند سیل اتفاق می افتاد. در واقع، معلم نمی تواند قبول کند که وجود حقیرش می تواند تجسم اراده خدا باشد. در نهایت هم می فهمد که می توان جاری شدن فیض خداوندی را حتی در وجود یک پسربچه روستایی مشاهده کرد.

□□□

«تولد یک پروانه» در نگاه اول فیلمی عرفانی است. این امر حتی در نام فیلم نیز مشهود است. «پروانه» در ادبیات عرفانی، عارف کاملی است که هرچند در پرتو «شمع» می سوزد، بر ادامه حضورش در پیشگاه نور تأکید می کند.

ص: ۳۷۴

تأکید «تولد یک پروانه» بر مفاهیمی همچون آموزه های عرفانی و شرایط آن، مانند سکوت عرفانی و همراهی استاد و همچنین اهمیت شریعت در مسیر طریقت، بازنمایی کاملی از مفهوم تجربه دینی در گفتمان سنت اسلامی ارائه کرده است.

جمع بندی (گفتمان سنت اسلامی)

جمع بندی (گفتمان سنت اسلامی)

مفهوم «تجربه دینی» در گفتمان سنت اسلامی، از آموزه های عرفانی اسلامی مانند تعالیم ابن عربی ریشه می گیرد. در گفتمان سنت اسلامی، هر گونه تجربه دینی که بر خلاف عقل قدسی و آموزه های وحیانی باشد، پذیرفته شده نیست و عرفان و طریقت در سایه سار مناسک و شریعت تجلی می یابد. بر خلاف آن، در گفتمان روشن فکری دینی، مناسک دینی اهمیت زیادی ندارد و هرگونه تجربه دینی اشخاص، معنویت به شمار میرود.

بازنمایی عناصری مانند تأکید بر زندگی ماورایی انسان بعد از دنیا، مناسک و شریعت دینی، حضور اصلاحگر دین در اجتماع، نفی قشری گری و انحراف دینی، در فیلم های این حوزه به شدت مشهود است و این عناصر، شالوده اصلی این فیلم ها را شکل می دهند.

نقطه مرکزی گفتمان «سنت اسلامی» را «عقل قدسی» یا به عبارتی، عقل بر مبنای وحی تشکیل می دهد و بر اصالت وحی، انسان دینی، زندگی اخروی، روح انسانی، اخلاق دینی، طبیعت به عنوان نشانه الهی و حضور دین در تمام ابعاد انسانی تأکید فراوان دارد. بنابراین، تجربه عرفانی بر اساس آموزه های دینی تبیین می شود و هر نوع تجربه ماورایی، دینی به شمار نمیرود و شریعت و مناسک دینی، هرگز فدای تجربه دینی نمی شود.

فیلم «تولد یک پروانه» نیز بازنمایی کاملی از آموزه های تجربه عرفانی ابن عربی است. سراسر این فیلم، اعتقاد به وجود عالم خیال است و سالک را

ص: ۳۷۵

هنگامی موفق می داند که دست از دنیا بشوید و با قوه خیال متصل یا همان قوه کشف به عالم مثال یا ملکوت یا همان خیال منفصل برسد. خرق زمان در فیلم به خوبی توانسته است این طریقت را نمایان سازد.

«تولد یک پروانه»، نمونه یک فیلم در حوزه ادبیات عرفانی است که اسیر ساختار و تکنیک فیلم سازی نگشته و آموزه های عرفانی به خوبی در آن بازنمایانده شده است. بی شک، تعالیم ابن عربی به عنوان بزرگمعلم عرفان اسلامی، در شکل گیری

سه مرحله عرفانی این فیلم نقش اساسی داشته است. نگارنده اعتقاد دارد فیلم دینی امروز علاوه بر تبحر در عرصه تکنیک، نیازمند محتوایی دقیق و فاخر است؛ اتفاقی که در تولد یک پروانه نمود یافت و کمتر تکرار شد. بدون شک، ادبیات دینی اسلام چنان غنی است که دل هر انسان آزاده ای را به طریقت خود رهنمون می سازد و متوجه ذات باریتعالی می گرداند.

ص: ۳۷۶

منابع

اشاره

منابع

زیر فصل ها

الف) فارسی

ب) لاتین

الف) فارسی

الف) فارسی

«گفتگو با مجتبی راعی » مجله پیام زن، اردیبهشت ۱۳۷۹، شماره ۹۸.

ابن عربی، محیی الدین، فتوحات مکیه، بی جا، بی نا، بی تا.

استیس، و.ت، عرفان و فلسفه، ترجمه: بهاءالدین خرمشاهی، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۷۵.

اسکراتن، راجر و ملکم برادبری، «مدرنیته و مدرنیسم؛ ریشهشناسی و مشخصه های نحوی» در: مدرنیته و مدرنیسم، ترجمه: حسینعلی نوذری، تهران، انتشارات نقش جهان، ۱۳۷۹.

بامن، زیگمون، «مدرنیته»، در: مدرنیته و مدرنیسم، ترجمه: حسینعلی نوذری، تهران، انتشارات نقش جهان، ۱۳۷۹.

بهرام پور، شعبانعلی، «مقدمه» در تحلیل انتقادی گفتمان، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه ها، ۱۳۷۹.

پارسانیا، حمید، سنت، ایدئولوژی، علم، قم، بوستان کتاب، ۱۳۸۶.

پترسون، مایکل، عقل و اعتقاد دینی، ترجمه: احمد نراقی و ابراهیم سلطانی، تهران، طرح نو، ۱۳۷۹.

تاجیک، محمدرضا، مجموعه مقالات گفتمان و تحلیل گفتمانی، تهران، تحلیل گفتمان، ۱۳۷۸.

تامپسون، جان بروکشایر، رسانه ها و مدرنیته، ترجمه: مسعود اوحدی، تهران، سروش، ۱۳۸۰.

دالگرن، پیتر، تلویزیون و گستره عمومی، ترجمه: مهدی شفقتی، تهران، سروش، ۱۳۸۰.

سلطانی، علیاصغر، قدرت، زبان و گفتمان، تهران، نی، ۱۳۸۴.

شیروانی، علی، مبانی نظری تجربه دینی، قم، بوستان کتاب، ۱۳۸۱.

صادقی، هادی، کلام جدید، قم، کتاب طه و نشر معارف، ۱۳۸۲.

فرکلاف، نورمن، تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمه: شعبان علی شعبانپور و دیگران، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه ها، ۱۳۷۹.

فصوص الحکم، تصحیح: ابوالعلاء عفیفی، تهران، انتشارات الزهرا، بی تا.

فعالی، محمد، تجربه دینی و مکاشفه عرفانی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی، ۱۳۸۵.

فلیک، اووه، درآمدی بر تحقیق کیفی، ترجمه: هادی جلیلی، تهران، نی، ۱۳۸۷.

فیسک، جان، درآمدی بر مطالعات ارتباطی، ترجمه: مهدی غبرایی، تهران، دفتر مطالعات و توسعه رسانه ها، ۱۳۸۶.

قائمینیا، علیرضا، تجربه دینی و گوهر دین، قم، بوستان کتاب، ۱۳۸۱.

قیصری، داوود، شرح فصوص الحکم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.

کاکایی، قاسم، «تجربه دینی، تجربه عرفانی و ملاکهای بازشناسی آن از دیدگاه ابن عربی»، فصلنامه علمی پژوهشی انجمن معارف اسلامی ایران، شماره اول، زمستان ۱۳۸۵.

مددپور، محمد، «معنی خیال در هنرهای سنتی و مدرن»، بیناب، شماره سوم، ۱۳۸۲.

مک دانل، دایان، مقدمه ای بر نظریه های گفتمان، ترجمه: حسینعلی نوذری، تهران، انتشارات فرهنگ گفتمان، ۱۳۸۰.

ملکیان، مصطفی، «اقتراح در بحث تجربه دینی»، فصلنامه نقد و نظر، سال ششم، شماره سوم و چهارم، ۱۳۷۹.

مهدیزاده، سید محمد، رسانه و بازنمایی، تهران، دفتر مطالعات و توسعه رسانه ها، ۱۳۸۷.

میلز، سارا، گفتمان، ترجمه: فتاح محمدی، تهران، نشر هزاره سوم، ۱۳۸۲.

ون دایک، تون، مطالعاتی در تحلیل گفتمان: از دستور متن تا گفتمان کاوی انتقادی، ترجمه: پیروز ایزدی و دیگران، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه ها، ۱۳۸۲.

ب) لاتین

ب) لاتین

Enson, J., Discourse Analysis as theory and method, London, Sage Publication, ۲۰۰۲.

Hall, S., The Work of Representation, In Cultural Representation and Signifying Practice, London, Sage Publication, ۱۹۹۷.

Stubs, M. , discourse analysis: the sociolinguistic analysis of natural language, oxford, Blackwell, ۱۹۸۳.

Walter, F. , Two models of Religious Experience , The Journal of Religion, Vol.۳۱, No. ۳, ۱۹۵۱.

Web, J. , Understanding Representation, London, Sage Publication, ۲۰۰۹.

درباره مرکز

بسمه تعالی

هَلْ یَسْتَوِی الَّذِینَ یَعْلَمُونَ وَالَّذِینَ لَا یَعْلَمُونَ

آیا کسانی که می‌دانند و کسانی که نمی‌دانند یکسانند ؟

سوره زمر/ ۹

مقدمه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان، از سال ۱۳۸۵ هـ.ش تحت اشراف حضرت آیت الله حاج سید حسن فقیه امامی (قدس سره الشریف)، با فعالیت خالصانه و شبانه روزی گروهی از نخبگان و فرهیختگان حوزه و دانشگاه، فعالیت خود را در زمینه های مذهبی، فرهنگی و علمی آغاز نموده است.

مرامنامه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان در راستای تسهیل و تسریع دسترسی محققین به آثار و ابزار تحقیقاتی در حوزه علوم اسلامی، و با توجه به تعدد و پراکندگی مراکز فعال در این عرصه و منابع متعدد و صعب الوصول، و با نگاهی صرفا علمی و به دور از تعصبات و جریانات اجتماعی، سیاسی، قومی و فردی، بر مبنای اجرای طرحی در قالب « مدیریت آثار تولید شده و انتشار یافته از سوی تمامی مراکز شیعه» تلاش می نماید تا مجموعه ای غنی و سرشار از کتب و مقالات پژوهشی برای متخصصین، و مطالب و مباحثی راهگشا برای فرهیختگان و عموم طبقات مردمی به زبان های مختلف و با فرمت های گوناگون تولید و در فضای مجازی به صورت رایگان در اختیار علاقمندان قرار دهد.

اهداف:

۱.بسط فرهنگ و معارف ناب ثقلین (کتاب الله و اهل البیت علیهم السلام)

۲.تقویت انگیزه عامه مردم بخصوص جوانان نسبت به بررسی دقیق تر مسائل دینی

۳.جایگزین کردن محتوای سودمند به جای مطالب بی محتوا در تلفن های همراه ، تبلت ها، رایانه ها و ...

۴.سرویس دهی به محققین طلاب و دانشجو

۵.گسترش فرهنگ عمومی مطالعه

۶.زمینه سازی جهت تشویق انتشارات و مؤلفین برای دیجیتالی نمودن آثار خود.

سیاست ها:

۱.عمل بر مبنای مجوز های قانونی

۲.ارتباط با مراکز هم سو

۳.پرهیز از موازی کاری

۴.صرفا ارائه محتوای علمی

۵.ذکر منابع نشر

بدیهی است مسئولیت تمامی آثار به عهده ی نویسنده ی آن می باشد .

فعالیت های موسسه :

۱.چاپ و نشر کتاب، جزوه و ماهنامه

۲.برگزاری مسابقات کتابخوانی

۳.تولید نمایشگاه های مجازی: سه بعدی، پانوراما در اماکن مذهبی، گردشگری و...

۴.تولید انیمیشن، بازی های رایانه ای و ...

۵.ایجاد سایت اینترنتی قائمیه به آدرس: www.ghaemiyeh.com

۶.تولید محصولات نمایشی، سخنرانی و...

۷.راه اندازی و پشتیبانی علمی سامانه پاسخ گویی به سوالات شرعی، اخلاقی و اعتقادی

۸.طراحی سیستم های حسابداری، رسانه ساز، موبایل ساز، سامانه خودکار و دستی بلوتوث، وب کیوسک، SMS و...

۹.برگزاری دوره های آموزشی ویژه عموم (مجازی)

۱۰.برگزاری دوره های تربیت مربی (مجازی)

۱۱. تولید هزاران نرم افزار تحقیقاتی قابل اجرا در انواع رایانه، تبلت، تلفن همراه و... در ۸ فرمت جهانی:

۱.JAVA

۲.ANDROID

۳.EPUB

۴.CHM

۵.PDF

۶.HTML

۷.CHM

۸.GHB

و ۴ عدد مارکت با نام بازار کتاب قائمیه نسخه :

۱.ANDROID

۲.IOS

۳.WINDOWS PHONE

۴.WINDOWS

به سه زبان فارسی ، عربی و انگلیسی و قرار دادن بر روی وب سایت موسسه به صورت رایگان .

درپایان :

از مراکز و نهادهایی همچون دفاتر مراجع معظم تقلید و همچنین سازمان ها، نهادها، انتشارات، موسسات، مؤلفین و همه بزرگوارانی که ما را در دستیابی به این هدف یاری نموده و یا دیتا های خود را در اختیار ما قرار دادند تقدیر و تشکر می نماییم.

آدرس دفتر مرکزی:

اصفهان -خیابان عبدالرزاق - بازارچه حاج محمد جعفر آباده ای - کوچه شهید محمد حسن توکلی -پلاک ۱۲۹/۳۴- طبقه اول

وب سایت: www.ghbook.ir

ایمیل: Info@ghbook.ir

تلفن دفتر مرکزی: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹

دفتر تهران: ۸۸۳۱۸۷۲۲ ـ ۰۲۱

بازرگانی و فروش: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹

امور کاربران: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹